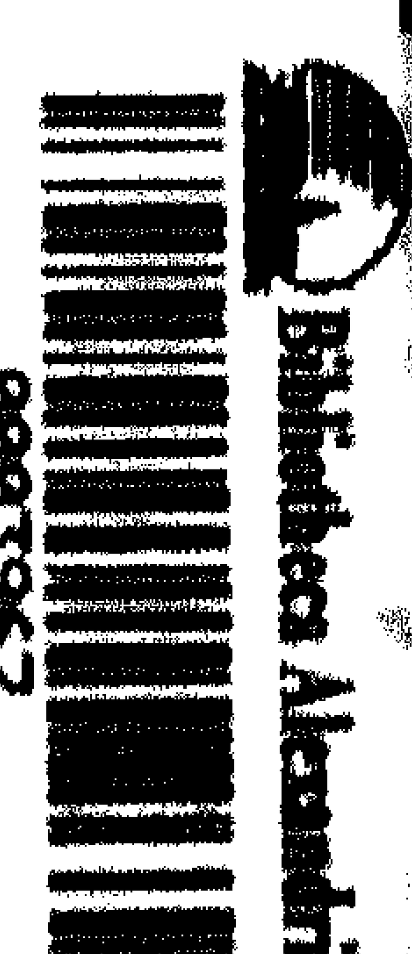
د. حميد لحمداني

بنية النص السردي

من منظور النقد الأدبي





بنية النص السردي

* بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)
* المؤلف : د . حميد لحمداني
* الطبعة الأولى : آب 1991

* الناشر : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع
* العنـوان :

■ بيروت / الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث .
ص . ب / 5158 - 113 / * هاتف / 352826 - 343701 / * تلكس / NIZAR 23297 LE / .

■ الدار البيضاء / ● 42 الشارع الملكي (الأحباس) ـ ص . ب / 4006 / * هاتف / 303339 - 307651 /
● 28 شارع 2 مارس * هاتف / 271753 - 276838 / * فاكس / 305726 /

بنية النص السردي

من منظور النقد الأدبي

د. حميد لحمداني



إلى روح آمنة

.. إلى فاطمة وسعد ، وندى وهند . . .

وإلى كل الأحبّة . .

تـقـديـــم

يتحدد الهدف من وضع كتاب عن بنية النص السردي في غاية ذات بعدين :

البعد الأول : تقديم معرفة منتظمة بالجهود المبذولة خارج العالم العربي ، وهي جهود ليس لها نظير في ثقافتنا النقدية ، وتأتي أهمية نقل التجربة النقدية البنائية من حيث أنها أعادت النظر في طبيعة مُمَارسة تحليل الأعمال الأدبية استناداً إلى معطيات علمية ، وخاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة ، وهو ما لم يحدث في ثقافتنا بسبب غياب أي اهتمام بالسرد في النقد القديم ، وبسبب هيمنة نظرية الشعر على الدراسات الأولى التي ظهرت في بداية هذا القرن ، مع أنها كانت تقوم بتحليل أعمال سردية لها طبيعة مخالفة ، وكذلك بسبب هيمنة المناهج الخارجية فيما بعد على تحليل هذه الأعمال .

البعد الثاني : هو محاولة اختبار المسيرة النقدية التي قطعتها التجربة العربيـة في هذا الميدان بحكم أن السنوات العشر الأخيرة بدأت تعرف ميلاً نحو تطبيق هذا التحليل الداخلي ذاته في دراسة النصوص السردية ، وقد اشتملت أغلب الدراسات التي وظّفَت المقاربة البنائية على مقدمات ومداخل تعكس كيفية تمثل النقاد لكثير من الجهود المبذولة في هذا المجال .

كمـا أن تطبيق معـطيات المنهـج البنـائي على النص العـربي لم يكن أبـداً يخلو من خصوصية . لذلك يصبح من مهام هذه الدراسة أن ترصـد التغيرات الحـاصلة في المقاربـة البنائية للسرد سواء من جانبها النظري أم من جانبها التطبيقي .

ولأن النظرية النقدية البنائية هي نظرية مُوزَّعة حتى في مواطن نشأتها وتطورهـا (لأنها عبارة عن جهود متفرقة تلتقي أساساً عند محاولة عَلْمَنَة الدراسة النصيّة للأدب) فإن الحديث عنها يقتضي الرجوع إلى هذه المحاولات المتفرقة ذاتها ، مع مراعاة انتظامها التاريخي قدر الإمكان لكي يتضح للقارىء خط تطورها الطبيعي . وهذا ما جعلنا نبتدىء بالإشارة إلى جهود نقـديـة يمكن اعتبـارهـا تمهيـداً للمقـاربـة البنـائيـة ذاتهـا ، ونقصـد بهـا جهــود النقـاد

الانجلوسكسونيين فيما عُرِفَ في العالم العربي تحت اسم « النقد الفني » وهو نقد ، وإن كان لم ينفصل عن النظرية الجمالية إلاّ أنه أخذ في تركيز اهتمامه على النص . وكان من الطبيعي أن نشير إلى النقاد الذين اهتموا بالسرد من أمثال : بيرسي لبوك (Percy Lubbok) وفورستر (E. M. Forster) وادوين موير (Edwin Muir) ، وكذلك جهود النقد الشكلاني التي تعتبر رافداً له أهمية قصوى في تطور النظرية النقدية البنائية في السرد . وسَيُلاَحظُ أن الانتقال من الجهود الشكلانية إلى أقرب محاولات النقد البنائي يرسم خطاً تطورياً واضحاً يبتدىء بدراسة البنيات الصغرى في الحكي (Micro-structures) ، وينتهي بدراسة البنيات الكبرى (Macro-structures) وضبط طبيعتها . ولم يكن من الممكن الوصول إلى وضع خطاطات تجريدية كبرى للنصوص السردية كما نجد عند غريماس ، وليفي ستراوس ورولاند بارت ، وبريمون ، لولا اعتماد هؤلاء جميعاً على الجهود السابقة في حقل الشكلانية ، ونقصد بذلك جهود توماتشيفسكي وفلاديمير بروب بشكل خاص . وسَيُلاَحَظُ أيضاً أننا اعتبرنا علم الدلالة البنائي جزءاً أساسياً من النظرية البنائية لأنه لم ينتقل عند غريماس بالخصوص إلى ما هو خارج النص . كما تعاملنا مع منطق الحكي كما جاء في مجهود كلود بريمون كمحاولة شبيهة بما قام به غريماس نفسه ، وبذلك تكتمل الصورة التقريبية لِأَتَمِّ المقاربات البنائية التي بدأت في التشكل مع ظهور الشكلانية الروسية ولكنها تطورت وتبلورت في فرنسا .

بعد رسم الخط التطوري الذي اشتركت فيه البنائية مع الجهود السابقة تبينت لنا ضرورة تقديم النظرية البنائية ذاتها في شكلها الواضح من خلال الحديث عن مكونات الحكي ، ففي نطاق الحديث عن هذه المكونات برز المجهود الجبار الذي قام به النقاد في الكشف عن أسرار النظام الداخلي للأعمال الإبداعية السردية ، وهكذا تحدثنا عن السرد ، وزاوية الرؤية (التبئير ـ Focalisation) وعن المفهوم الجديد للشخصية مع التركيز على النموذج العاملي . وانتقلنا لدراسة الفضاء الحكائي بمختلف تجلياته بما في ذلك فضاء النص وتشكيل الغلاف . وميزنا في الزمن الحكائي بين زمن القصة وزمن الخطاب (زمن السرد) ، كما قدمنا تعريف البنائية للوصف ووظائفه المختلفة .

ولم يكن تقديم هذه المكونات خَالياً من التَّأمُّل ، بل لجأنا إلى مناقشة كثير من القضايا المطروحة وأبدينا ملاحظات كثيرة ، خاصةً بالنسبة للموضوعات التي لم تتأسس فيها بعد نظرية تامة ، كما فعلنا في مبحث الفضاء . وقد حَرصنا على تقديم بعض الأمثلة التوضيحية عندما دعتنا الضرورة لذلك .

إنَّ الإسهاب في تقديم أغلب جهود النظرية البنائية في دراسة السرد أَمْلَتْهُ علينا ضرورة تَمَثُّل هذه النظرية واستيعابها قبل الانتقال لدراسة الأعمال النقدية العربية التي وظفت هذه المقاربة نفسها ، خاصة وأن الاشتغال في نقد النقد لا يعفي من ضرورة تحصيل ناقد النقد

لمعرفة يفترض القارىء دائمـاً أنها ينبغي أن تكـون أكثر من معـرفة نـاقد الإبـداع . هل تمّ تحصيل هذه المعرفة بالفعل ؟ هذا ما نترك الجواب عنه للقارىء نفسه .

قدمنا المقاربة البنائية العربية للنص السردي (الرواية خاصة) من خلال بعديها النظري والتطبيقي دون أن نغفل عن ممهدات البنائية في بعض الدراسات التي استخدمت ما سميناه سابقاً : التحليل الفني . وكانت غايتنا من تقديم الجانب النظري كما ألمحنا سابقـاً تتقصّد توضيح الكيفية التي تمّ بها تمثل المقاربة البنائية في هذا البعد النظري بالذات .

وعند الانتقال إلى التطبيق ، تناولنا مثالاً رئيسياً وهو كتاب سيزا قاسم « بناء الرواية » . وقد طرح علينا الجانب التطبيقي في دراستنا هذه إشكالاً كبيراً فيما يخص المنهج الذي ينبغي على ناقد النقد وهو يحلل أعمالاً نقديـة حول الإبداع ، اتباعه . ولقد أدركنا خـطورة اختيار أحد مناهج دراسة الإبداع وتبنيها في تحليل الأعمال النقدية ، لأن ذلك يجعل الدراسة منـذ البداية مُصَادِرَةً على المطلوب ، خصوصاً إذا وقـع اختيارنـا على منهجٍ مخـالفٍ للبنائيـة ، فسيكون موقفنا قد تحدد منذ البداية ضد البنائية ذاتها .

لذلك آثرنا أن تكون الدراسة التي نقوم بها ذات طابع وصفي . فهي لا تقف مع البنائية ولا ضدها ، ولكنها تتلمس عبر نـظريتها وممـارستها تحـديد قيمتهـا المنهاجيـة ، وفعاليتهـا الإجرائية . ولقـد كانت حـاجتنا شـديدة لأدوات إجـرائية وصفيـة وهو مـا جعلنا نستفيـد هنا بالتحديد من بعض الدراسات المنجزة في نقد النقد ، وخاصة ما قامت بـه الكاتبـة جوهـانا ناتالي (Johana Natali) في مجال تحليلها للأعمال النقدية المكتوبة حول قطط بودلير[1] . فما هو مهم في دراستها ، هو تلك التحديدات النظرية والأدوات الإجـرائية التي مكنتهـا من تقـديم رؤية تفصيليـة ودقيقـة لمسـار الممـارسـة النقـدية التي تتلخص في التسـاؤل عن : **الأهداف ـ المتن ـ الممارسة النقدية بحصر المعنى بما فيها : الوصف ـ التنظيم ـ التأويل ـ اختبار الصحة .**

وقـد لاحظنـا أنها أهملت عنصـراً مهماً وهـو التقويم الجمـالي الذي يتضمن أحكـام القيمة ، ذلك أنه لا ينبغي أن نفترض دائمـاً أن التحليل البنيـوي سوف يلتـزم دائماً بـطابعه البنيوي عند الممارسة ، فقد يتحول الناقد دون وعي منه إلى ممارسة نقدٍ له خلفيات أخرى ، ربما تتناقض مع اختياره النظري .

هل استطاعت المقاربة النقدية ذات الـرؤية من الـداخل في العـالم العربي أن تُـظْهِرَ خصوصياتها المميزة وهي تتعامل مع النص السردي العربي ؟ ما هو مدى قدرة الناقد العربي على هضم وتمثـل مناهـج جديـدة تـولـدت في سيـاق تـطور البحث اللسـاني ، والمنـطقي

---

(1) Johana Natali: **A propos des chats de Baudlaire.** In la logique du plausible, J. Cl. Gardin éd. La maison des sciences de l'homme, Paris.

والفلسفي ؟ هل تمكنت المقاربة البنائية من تجاوز التعريف بالمنهج إلى تقديم معرفة جديدة بالنص الروائي العربي ؟ ما هي الأخطاء التي ينبغي تجاوزها في هذه الممارسة ؟ هذه بعض من أسئلة كثيرة حاول عملنا هذا أن يقدم لها بعض الأجوبة ، لكن إلى أي حدٍّ كان موفقاً في ذلك ؟ هذا ما يَطْمَحُ أن يعرفه الكاتب من القارىء والمهتم .

د . لحمداني

إلى روح آمنة

.. إلى فاطمة وسعد ، وندى وهند . . .

وإلى كل الأحبّة . .

القســـم الأول

أصول تحليل بنية النص السردي

(الحكي من وجهة نظر النقد الفني والشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي)

تمهيد :

لقد ظهرت الأبحاث الشكلانية في روسيا في مطلع هذا القرن ووصلت إلى أوجها مع بداية الثلاثينات ، واسم الشكلانية أُطْلِقَ من طرف خصوم هذا الاتجاه[1] لوصف المسار الذي آتخذته أبحاثُ جملة من النقاد ركّزوا في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي ، لأنهم أرادوا أن يجعلوا النقد الأدبي بعيداً عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى التي كانت تَحْتَكِرُ البَحْثَ فيه ، وخاصة علم الاجتماع ، وعلم النفس .

لقد كان هدف هؤلاء أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً بالفعل ، ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سَمَّوْهُ الأدبية (La littérarité)[2] ، وقد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدِّراسةِ المُحَايِثَةِ للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجيٌّ عنها كحياة الأديب ، والواقع الاجتماعي والاقتصادي . وليس معنى هذا أن الشكلانيين كانوا يَعْتَبِرُون البحث في هذه الجوانب الخارجة عن الأدب لا صلة له البتة بالأدب ، ولكنهم فقط اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيداً عن اختصاصهم كنقاد للأدب[3] . فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النفس ، وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع[4] .

---

(1) انظر إشارة إبراهيم الخطيب إلى ذلك في مقدمة الترجمة التي وضعها لكتاب : **نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس** . مؤسسة الأبحاث العربية ، ط . 1 ، 1983 ، ص . 9 .

(2) جاكوبسون ، **المرجع السابق** . ص . 35 .

(3) انظر ما قاله « إخنباوم » عن وجهة نظر الشكلانية في الدراسة الماركسية للأدب ، فهو يعترف بفعاليتها ، غير أنه يراها بعيدة عن اهتمامه الخاص كناقد يدرس الخصائص الأدبية وما يحصل فيها من تطور عبر مراحل التاريخ :

Erlich. V·Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme (traduction, commentaires et preface: G. Conio). Ed. L'age d'homme Lausanne, 1975, p. 32.

(4) هذا لا يعني أن البنائية كتصور ليس لها بعض الخلفيات الفلسفية التي تدفعها إلى النظر للأدب كشكل =

وعلى العموم فقد كان هدف الشكلانيين هو خلق استقلالية كبيرة للنقد الأدبي عن العلوم الإنسانية الأخرى . وكان هذا الميل مدعاة لمحاربتهم في روسيا التي كان النقد فيها وقتئذٍ شديد الارتباط بالتوجه الإديولوجي .

ولقد استفاد البنائيون المعاصرون كثيراً من أبحاث الشكلانيين وأخذوا ـ مستعينين في ذلك بالمبادىء اللسانية السوسورية التي تميز بين الكلام واللغة ـ بمبدأ الدراسة التزامنية (Synchronique) للنص الأدبي ، أي تحليله في سكونيته بغض النظر عن علاقته بصاحبه أو بالوسط الذي برزَ فيه .

والحق أن نتائج الأبحاث التي تَمَّتْ في هذا الإطار الشكلاني والبنائي ، تُعْتَبَرُ عَطاءً شديد الأهمية في مجال فهم بنية النص الأدبي ، وإدراك طبيعة تركيبه الداخلي .

وسنحاول أن نتعرف فيما يأتي إلى أهم الإنجازات التي قام بها الشكلانيُّون ، والبنائيون على السواء في مجال الحكي بشكل عام(*) والرواية بشكل خاص ، دون أن نغفل معطيات علم الدلالة البنائي الذي نشأ في أحضان الشكلانية والبنائية ، وقد ظَهَرَ هذا العلم بشكل ناضج في أبحاث « غريماس » على الخصوص . ولا يبتعد المجهود الذي قام به « بريمون » فيما سماه « **منطق الحكي** » عن جوهر الموضوع الذي تناوله الدارسون في حقل البحث الشكلاني أو البنائي أو في حقل علم الدلالة البنائي نفسه .

ونظراً لأن مجهودات هذه الفروع تتضافر ، وتلتقي في غير موضوع من مواضيع البحث في طبيعة الحكي وحقيقة بنائه الداخلي ، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى الدلالة ، فَإنّنا سنتحدَّثُ عن هذه الجهود مجتمعة في مسار دراسي واحد يُراعي التطور الحاصل في الرؤية من اتجاه إلى اتجاه كما يراعي تكامل النظرة ، وتطورها التاريخي أيضاً دون أن نفصل بشكل مطلق بين بعضها البعض ، ما دام هذا الفصل لا وجود له أصلاً في تاريخ تطور هذه الاتجاهات ذاتها . وستكون دراستنا ذات طبيعة وصفية دون إغفال الإشارة إلى بعض الجوانب الإيجابية التي تشكل إضافة بالنسبة للجهود السابقة . كما أن الحديث عن جل هذه الجهود سَيَتَّخِذُ شكل موضوعات ، متميزة تتمحور حول أغلب المظاهر الحكائية أو البنيات الحكائية التي أبرزتها تلك الدراسات ، أو حاولت البحث عن بعض القوانين المتحكمة في طبيعة « اشتغالها » داخل النص الحكائي .

= خالص ، بل على العكس ، فهي تقوم على نزعة عقلية تعادي التجريبية . ولهذا كان اهتمام ليفي ستراوس وألتوسير بالبناء العقلي في دراساتهما طاغياً . انظر كتاب : الجذور الفلسفية للبنائية ، د. فؤاد زكريا . حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت ، ع : 1 ، 1980 ، ص . 11 .

(*) كان من الضروري أن نوسع هنا مجال البحث ليشمل نظرية الحكي بشكل عام ، لأن نظرية الرواية استفادت بشكل مباشر من الأبحاث الشكلانية والبنائية التي ركزت في تأملاتها النظرية وفي تطبيقاتها أيضاً على الأشكال القصصية الخرافية والأسطورية ، وكذا القصة القصيرة .

المقاربة الفنية للسرد

لا نريد أن نغفل في هذا الإطار الإشارة إلى تيار النقد الروائي الإنجليزي الذي ظهر في الفترة نفسها التي كانت فيها الدراسات الشكلانية في روسيا تشهد أوجها ، وهو نقد كان له ميل واضح إلى الدراسة الداخلية للأعمال الروائية وإن كانت نزعته الشكلية تظهر تدريجياً في استحياء . وتأتي أهمية الإشارة إليه في هذا المدخل لما كان له من تأثير مباشر في أحد توجهات النقد الروائي العربي يمكن أن نطلق عليه اسم « النقد الروائي الفني » ومَثَّلَهُ أساساً الناقد المصري نبيل راغب . وسنشير إلى مظاهر تأثره بالنقد الروائي الإنجليزي في الموضع المناسب . أما النقاد الإنجليز الذين أسسوا هذا الاتجاه الفني في النقد الروائي فنذكر منهم : بيرسي لُبُوك ، و ا . م فورستر ، وادوين موير . ونتعرض لهذا الاتجاه باختصار وتركيز قبل أن ننتقل إلى النقد الحكائي الشكلاني والبنائي والدلالي ، لأن النقد الروائي الفني يمثل في الواقع محاولة أولى(*) للتخلص من التأثيرات الأرسطية وخاصة فكرة أرسطو عن المحاكاة واعتبار الفن الدرامي شكلاً من أشكال تصوير الواقع ، في الوقت الذي نراه (أي النقد الروائي الفني) يُحْيِي بشكل مُوَسَّع النزعة الشكلية الأرسطية نفسها ويُطَوِّرُها . وهذا ما دعانا إلى إدْرَاجِ النَّقْد الروائي الفني في إطارِ النقد البنائي بِمَعْنَاه الواسع .

نسمي النقد الروائي الذي ازدهر في إنجلترا خلال العشرينات من هذا القرن نقداً فنياً بسبب توجهه الواضح نحو دراسة الرواية من حيث بنائها ، وتركيبها الداخليين ، في الوقت نفسه الذي نراه يحتفظ بمعيار للقيمة يُسْتَمَدُّ من التفاعل الحاصل بين ذوق الناقد ، وبناء العمل الروائي ، هذا مع العلم أن النقد الفني الإنجليزي لم يقطع كل صلة له مع الدراسة الخارجية للرواية لأنه ظلّ ـ خاصة في محاولاته الأولى ـ محافظاً على مبدأ اعتبار العمل الروائي صورة مُرَكَّزة عن الحياة ، وهو المبدأ الذي يحيل بشكل من الأشكال على فكرة

(*) محاولة أولى على الأقل بالنسبة للنقد الإنجليزي ، لأن الشكلانية في هذه الفترة نفسها (أي العشرينات من هذا القرن) كانت قد حققت ما يشبه القطيعة مع النقد الخارجي (الانطباعي ـ النفسي ـ التاريخي) .

أرسطو التي تعتبر الأدب شكلاً محاكياً للطبيعة . ولن نهتم بالنسبة للنقد الفني إلاّ بهذا الجانب الجديد الذي يثير لأول مرة ، في النقد الإنجليزي بالخصوص ، مشاكل صنعة الرواية .

في هـذا الإطـار نشـر بيـرسي لبـوك (Percy Lubbok 1965-1879) كتـابـه « صنعـة الرواية »[5] . وتبدو حيرة لبوك واضحة بشكل جلي وهو يحـاول مُتَهَيِّباً اقتحـام عالم الشكـل الروائي ، فهو ينطلق من أن الرواية هي شريحة من الحياة ، ويضع اعتراضاً افتراضيـاً يشير إلى أن أي محاولة لتفكيك عناصر الرواية تؤدي إلى إتلاف الحياة فيها[6] . غير أنه إلى جانب ذلك يَعْتَبِرُ اقتراب الناقد من مادة الرواية وبنائها أمراً لا مفر منه . يقول :

« هناك العديد من المواد المختلفة الواضحة للعين المُجَرِّبة وُضُوح الحجـر والخشب تَدْخُلُ في بناء الرواية ، ومن الضروري معرفة الغاية من وجودها »[7] . وعلى العموم فالقضايا الفنية التي أثارها لبوك هي عبارة عن تساؤلات أولية حول بعض مكونات الرواية وأدواتهـا ، كالعنصر الدرامي وتعددية الأساليب والزمن[8] . ولعلّ أهم ما قدم فيه جهداً علمياً واضحاً هو زاوية النظر أو الأشكال المختلفة للسرد[9] . وهذا ما لاحظه الناقد إدوين موير عندما قـال : [إنه (أي لبوك) لا يكشف لنا ماهية الشكل (شكل الرواية) . بيد أنه من الواضح أنه يَعْني به شيئاً يَخْتَلِفُ عما نَقْصِدُ به « البناء » هنا ، فالشكل كما يفهمه يعتمد على ما يسميه « وجهة النظر »][10] .

ولعله يَسْهُلُ على كل من قرأ كتاب بيرسي لبوك أن يكتشف أنه استثمر بشكـل شديـد الفعالية الأصول الأرسطية للدراما لفهم العنصر الدرامي في الرواية ، وخصـوصـاً في الحـالة التي يكون فيها الـراوي / الكاتب محـايداً ، بحيث يجعـل الشخصيات تـظهر وكـأنها تُعَبِّرُ بتلقائية عن نفسهـا كما هـو الشأن في المسـرحية . وهكـذا يتولـد العنصر الـدرامي في نظر « لبوك » عندما يحاول الروائي مسرحة (Dramatization)(*) الأحداث الروائية ، إنّ الكاتب في نظره : « **يتجه نحو الدراما فيأخذ له موضعاً وراء المحـدث فيبرز ذهن المحـدث على حقيقته نوعاً من أنواع الفعل** »[11] .

---

(5) صدر الكتاب في الطبعة الإنجليزية الأولى سنة 1921 ، ونعتمد هنا على الترجمة العربية د : عبد الستـار جواد . دار الرشيد للنشر ، ط . 1 ، 1981 .

(6) المرجع السابق ص . 31 .

(7) المرجع السابق ص . 30 .

(8) المرجع السابق . انظر الصفحات 138 ، 139 ، 149 .

(9) انظر الفصل الشيق الذي كتبه « لبوك » عن الراوي في المرجع السابق ابتداء من ص . 225 .

(10) ادوين موير ، بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1965 ، ص . 4 .

(*) المصطلح لـ « بيرسي لبوك » نفسه . انظر كتابه صنعة الرواية ، (مرجع مذكور) . ص . 226 .

(11) المرجع السابق ص . 138 .

وهذا هو السبب ، الذي يدفع الروائي ، في رأيه أيضاً ، إلى تفضيل الأسلوب غير المباشر على الأسلوب المباشر . بحيث تبلغ الرواية إلى أعلى درجة من الدرامية دون حاجة إلى تدخل الكاتب المباشر بأفكاره الخاصة[12] . ومن الأكيد أن كرستيفا أخذت هذا المفهوم نَفْسَهُ فيما بعد وفهمته على هذا المنوال في كتابها « النص الروائي » وخاصة عندما تحدثت عن الفضاء كمنظور أو كرؤية ، فهو فضاء يتكون عن طريق تَحَكُّم الكاتب أو الراوي في شخوص الرواية وكأنه يقبع خلف الخشبة المسرحية يراقب كل شيء ويشرف عليه[13] . ومرجع كل من لبوك ، وكرستيفا هو أرسطو .

أمّا فورستر (E.M.Forster) فقد حاول تجاوز المفهوم الدرامي الأرسطي مبرزاً الفرق الجوهري بين الرواية والدراما ، فإذا كان العمل الدرامي يفترض شكلاً واحداً هو استقلال الشخصيات وتعبيرها عن نفسها فإن « ميزة الرواية أنَّ الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته ومن خلالها أو أن يُؤَمِّنَ لنا الإصغاء إليها عندما تُنَاجي نفسها . وهو مُطَّلِعٌ على أحاديث الذات النفسية . ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعمق وأُعُمَق ويرمق الحس الباطن »[14] . وقد اقترب فورستر من الفهم الدقيق لبعض القضايا التي أثارها « بيرسي لبوك » وخاصة مسألة وجهة نظر الراوي ، فقد حدد لنا بوضوح تام نمطين أساسيين من الراوي / الكاتب(*) :

- الشخص المحدود المعرفة .
- الشخص العارف بكل شيء[15] .

ويقترب « فورستر » كثيراً من أبحاث الشكلانيين خاصة في تفسيره لمفهوم الحبكة ، وعلاقتها بالسرد . فيقول : « **لقد عرَّفنا القصة سابقاً بأنها سرد حوادث مُرَتَّبَة حسب التسلسل الزمني . أما الحبكة فهي أيضاً سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب** »[16] . وسيتضح لنا أن الشكلانيين شرحوا بشكل مستفيض هذه النقطة بدراسة العلاقة بين ما سماه توماتشيفسكي المتن الحكائي ، والمبنى الحكائي(**) .

ويتجلى الأثر الأرسطي عند فورستر ـ مع ذلك ـ في الربط بين الحبكة وعنصري

---

(12) المرجع السابق ص 139 .

(13) J. Kristéva: **Le texte du roman - Approche sémiotique du structure discursive transformationnelle.** Mouton, 1976, p. 186.

(14) ا . م فورستر ، حبكة الرواية ضمن كتاب : النقد : أسس النقد الأدبي الحديث ، ترجمة هيفاء هاشم . وزارة الثقافة ، دمشق ، 1966 ، ص . 128 .

(*) لم يميز فورستر هنا بين الراوي والكاتب .

(15) فورستر ، حبكة الرواية ، (مرجع مذكور) . ص . 128 .

(16) المرجع السابق . ص . 129 .

(**) انظر ما قلناه لاحقاً تحت عنوان : الحوافز (Les motifs) .

الدهشة ، والغموض ، خاصة الغموض الذي لا يقود إلى التضليل[17] .

وقليلاً ما أهمل النقد الروائي الفني شرطاً جمالياً مألوفاً في النقد الكلاسيكي وهو توفر الوحدة العضوية(*) . وفورستر يرى أن الرواية ينبغي أن تكون خالية من العناصر الميتة ، أما الشعور النهائي الذي ينبغي أن يتولد من قراءة الرواية فلا يجب أن يكون جُمْلَة أدلة أو سلاسل بل شيئاً جمالياً متماسكاً[18] .

أما عن الخصائص التي تُشْتَرَطُ في الناقد (أو القارىء) إذا هو أراد اكتشاف القيمة الجمالية المتولدة عن الوحدة العضوية للحبكة في الرواية ، فهي **الذكاء** ، **والذاكرة** ، وهي كما يتضح خصائص ذاتية لتذوق جمال الرواية ، فالذاكرة تُمَكِّنُ القارىء من الاحتفاظ بجميع العناصر المهمة وعدم نسيانها عند التأويل ، والذكاء يُمَكِّنُه من إدراك نوعية العلاقات القائمة بين العناصر ذاتها[19] . وقد كان أرسطو وَضَعَ شَرْط الذكاء بالنسبة لمبدع التراجيديا لأنه هو أيضاً لا ينبغي له نسيان بعض العناصر وهو يَنْسُجُ عمله القصصي وإلاّ ظهر العيب في هذا العمل[20] .

ولقد تقدَّم « ادوين موير » (Edwin Muir) خطوة إلى الأمام عندما حاول تجاوز العناصر الجزئية ـ رغم أنه لم يهمل الإشارة إليها ـ من أجل وضع شبه قانون لأنماط الرواية .

أما عن العناصر الجزئية فَيُلاحِظُ « موير » أن المصطلحات التي اُستُخدمت قبله لدراسة الرواية كُلُّهَا قابلة للنقاش . ومنها على الأخص مفهوما الإيقاع (Rhythm) ، ووجهة النظر (Point of view) ومفهوم «النموذج» (Pattern). وينتقد فورستر خاصة لأنه استخدم المصطلح

---

(17) فورستر ، **حبكة الرواية** . ص . 131 .

(*) انظر كلام أرسطو خاصة عن وحدة الفعل ، فهو يتحدث عن وحدة عضوية في الملحمة ، لا تستقيم إلاّ بترابط ضروري بين الأجزاء ، بحيث إذا حُذف عنصر انفرط عقد الكُل . **فن الشعر** ، ترجمة عبد الرحمن بدوي . دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص . ص . 25 ، 26 . ونظراً لأنَّ الوحدة هنا لا تعني تكَوُّن القصة من عناصر متشابهة بل من عناصر ذات علاقة عضوية فقط ، فإن علم الجمال سَمَّى أحياناً هذه الخاصية بالوحدة في التنوع . (Unité d'une variété) . انظر كتاب : روز غريب ، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي** . دار العلم للملايين ، بيرُوت ، ط . 1 ، 1952 ، ص . 22 . وانظر كتاب : **مشكلة الفن** ، د . زكريا إبراهيم . دار الطباعة الحديثة ـ مشكلات فلسفية (3) ، دون سنة الطبع ، ص . 38 . ويُعزى وضع مفهوم الشكل العفوي ، ومفهوم الوحدة في التنوع ـ في دلالتهما الجديدة ـ إلى « كولوريدج » ، وقد أخذه بدوره عن الرومانسيين الألمان . انظر كتاب : رينه وليك ، **مفاهيم نقدية** ، ترجمة د . محمد عصفور . عالم المعرفة (110) ، 1987 ، ص. ص. 57 ، 58 .

(18) فورستر ، **حبكة الرواية** . ص . ص . 131 ، 132 .

(19) **المرجع السابق** . ص . 130 .

(20) **أرسطو وقواعد نظم الشعر** . انظر كتاب : النقد : **أسس النقد الأدبي الحديث** ، (مرجع سابق) . ص . ص . 37 ، 38 .

الأول والثالث ، وقد استمدهما هذا الناقد ـ كما صرّح بذلك في كتابه « مظاهر الرواية » من الموسيقى والرسم[21] ، ولذلك فهما دخيلان على النقد الروائي ومستحدثان . ولا يستثني « موير » حتى من المصطلحات النقدية المألوفة إلاّ مَفْهوم الحبكة لما له في اعتقاده من دلالة عامة ، بحيث يُمْكِنُ آستخدامه على نطاق واسع[22] ، ولذلك يَعْتَبِرُ كِتابَهُ دراسة لأنماط الرواية اعتماداً على التنوعات المختلفة للحبكات . ونلاحظ عند « موير » في هذا الجانب على الخصوص ميلاً شكلياً أوضح بكثير مما كان عند « لبوك » ، أو « فورستر » . إنَّهُ في الواقع أكثر آلتزاماً بدراسة الرواية في ذاتها ، أي باعتبارها بناءً قائماً بذاته ، وهو لذلك يرى أن « الشيء الوحيد الذي يستطيع أن يُحَدِّثَنَا عن الرواية هو الرواية »[23] .

ولا نريد هنا أن نُقَوِّمَ الأنماط الروائية التي اقترحها « موير » علينا من خلال دراسته لبعض النماذج المختارة ، مع أن كثيراً من تأملاته تدعو إلى النقاش ، وخاصة مفهوم « الكونية Universality » الذي يَعْتَقِدُ أن كُلاًّ من الرواية الدرامية ، ورواية الشخصية تبلغه ؛ بتركيز الأولى على الزمن ، وتركيز الثانية على المكان[24] ، أقول لا نريد أن نُقَوِّمَ كُلَّ هذا ، وإنّما نكتفي بتقديم تلخيصٍ مركز عن الأنماط الشكلية للرواية كما تصورها وهي :

● **رواية الحدث**: وأهم خصائصها أن سرد الأحداث فيها يتم على طريقة « ثم . . وثم » ، وهذه صيغة « موير » نفسه ، أي أن العلاقات تكون فيها تراكمية أكثر منها سببية ، ولذلك تعتمد على غيبة الحبكة(*) ، كما أن هيمنة الحدث تؤدي إلى التقليل من أهمية الشخصيات ، ويعتمد القاص على إثارة الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف من أجل شد انتباه القارىء وضمان متعته الفنية[25] .

● **رواية الشخصية** : وللشخصيات فيها وجود مستقل عن الحبكة . أما الحدث فهو تابع للشخصية ، ثم إنَّ صفات الشخصيات فيها ثابتة لا تتغير . وهذه ، حسب « موير » ، صفة جوهرية في رواية الشخصية . ويشير « موير » هنا إلى المصطلح الذي وَضَعه « فورستر » لهذا النوع من الشخصيات : بكونها شخصيات مسطحة وإن كان لا يأخذ بالمعنى القدحي الذي يُفْهَمُ من هذا المصطلح ، وإنما يعتبره دالاً على خاصية من الخصائص لا غير[26] .

---

(21) E. M. Forster: **Aspects of the novel**. Penguin books, 1982, p. 134 .

(22) ادوين موير ، بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1965 ، ص. ص. 10 ، 11 .

(23) المرجع السابق . ص . 12 .

(24) ادوين موير ، بناء الرواية . ص. ص. 90 ، 91 .

(*) نلاحظ أن موير يُقِرُّ بوجود الحبكة في هذا النمط بعد صفحات قلائل من كلامه عن غيبة الحبكة .

(25) المرجع السابق . انظر الصفحات : 13 ، 14 ، 15 ، 16 .

(26) انظر مجمل خصائص رواية الشخصية ، معروضة في الصفحات التالية من كتاب موير ، بناء الرواية : 18 ، 19 ، 20 ، 21 .

● **الرواية الدرامية** : وتتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث بحيث تقوم الحبكة على أَسَاسِهِما معاً. كما أن عنصر التوتر أساسيٌّ فيها . والشخصيات فعالة ، بحيث ينشأ عن ذلك دائماً عنصر التوقع . والأحداث في الرواية الدرامية تعتمد بشكل صارم على قانون السببية ، إذ تجري الأحداث فيها بشكل تلقائي خلافاً للعلاقة الآلية الموجودة في رواية الحدث ورواية الشخصية[27] . وفي الفصل الثالث من الكتاب يتناول « موير » علاقة الرواية الدرامية بالزمن . فيرى أن العنصر الزمني غالبٌ فيها على العنصر المكاني ـ على عكس رواية الحدث ـ . وإحساس القارىء بوشك انصرام الزمن يُضْفي على الانفعال الدرامي فيها حِدَّتَهُ الحقيقية[28] .

● **الرواية التسجيلية** : وهي ـ في نظره ـ تفاعل بناء بين رواية الحدث التي تقوم أساساً على غلبة العنصر المكاني ، والرواية الدرامية التي تقوم على غلبة العنصر الزماني[29] . والحق أن « موير » كانت تعوزه المصطلحات النقدية هنا لكي يصف لنا بدقة طبيعة الرواية التسجيلية . ولعلّ هذا ما جعل بعض النقاد ينعته بالغموض[30] .

ويتناول «فورستر» أشكالاً روائية أخرى ، غير أنه في الفصل الأخير يبتعد عن التنظير ، لكي يكتب ما يشبه تاريخاً للأشكال الروائية ، فمع تناوله نماذج من الرواية الجديدة ، فَقَدَ « موير » السَّيْطَرَةَ على جهازه المفاهيمي وبدا في حاجة أكثر إلحاحاً إلى المصطلحات التي تستوعب مثل هذه الأشكال ، لذا رأيناه يكتفي بتسجيل بعض الخصائص المميزة لكل شكل روائي ، وقد يتناول نموذجاً روائياً واحداً يعتبره نمطاً فذاً . كما حصل مع رواية « بحثاً عن الزمن الضائع » لـ : « بروست » ورواية « أوليس » لـ : « جمس جويس »[31] .

إن النقد الفني الروائي في إنجلترا بقي وَفِيًّا من جهة لأنماط التقويم الجمالي الكلاسيكي ، واكتشف من جهة ثانية بعض خصائص البناء الروائي . غير أنه ، مع ذلك ، بقي دون مستوى ما وصلت إليه الأبحاث الشكلانية الروسية ، لأن هذه وضعت جهازاً مصطلحياً شديد الأحكام ، كما أنها كانت أقرب إلى التنظير والتجريد بحيث أنها كانت شديدة الطموح لبناء نظرية عامة للحكي ، وهذا ما جعل النقد البنائي المعاصر يعتبر نتائج البحث الشكلاني مُرْتَكزاً أساسياً لبحثه سواء في بنية الحكي أم في علم دلالة الحكي .

---

(27) المرجع السابق . الصفحات : 37 ، 38 ، 39 ، 41 ، 42 ، 43 .

(28) المرجع السابق . ص . 79 .

(29) يضرب « موير » مثالاً عن الرواية التسجيلية ، وهي رواية « الحرب والسلام » لتولستوي ، إذ يعتقد أن فيها تتساوى قيمة الزمان والمكان . **بناء الرواية** . ص . 93 .

(30) انظر ما كتبته الناقدة إليزابيت ديبل عن موير ، ضمن **موسوعة المصطلح النقدي** ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط . 1 ، 1983 ، ج . 3 ، ص . 502 .

(31) ادوين موير ، **بناء الرواية** . ص . ص . 122 ، 123 .

وتبقى للنقد الفني الروائي في إنجلترا أهميته ـ بالنسبة لدراستنا على الخصوص ـ بسبب ما كان له من تأثير في النقد الروائي العربي ، وهو تأثير يبدو ـ في نظرنا ـ محدوداً في نماذج قليلة سنتعرض لها في حينها .

الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي

الحوافز ـ الوظائف ـ العوامل
(Motifs, Fonctions, Actants)

إنَّ التحليل الداخلي المحايث للأعمال الحكائية ابتدأ بصورة جِدِّية مع الشكلانيين ، غير أنَّه تَوَسَّع مع الجهود التي قام بها البنائيون والمهتمون بعلم الدلالة في الوقت الحاضر .

وقد كان البَحْثُ عن الوحدات الأساسية ، الشُّغْلَ الشاغل لمجموع المهتمين بالفن الحكائي . والأبحاث التي أُنجِزت في هذا المِضْمَار تؤكِّدُ حقيقة أساسية ، وهي أن ميدان الحكي يُعْتَبَرُ من حَيْثُ الجانب النظري ميداناً بِكْراً ، ولعلَّ هذا ما جعل البحث يَنْصَبُّ على الأشكالِ الأولية للحكي كالخرافات ، والحكايات الشعبية ، بَيْنَما لا يزال البَحْثُ بالنسبة لأشكال الحكي المعقدة « كالرواية » في بداية الطريق . حتى أن « غريماس Greimas » نَبَّهَ إلى الخطأ الذي يقَعُ فيه كَثِيرٌ من النقاد عندما يجعلون النموذج الدراسي الوصفي الذي وضعه « بروب » (Propp) للحكاية العجيبة ، وسيلة لتحليل الأشكال المعقَّدَة من الحكي كالرواية مثلاً[32] . وعلى الرغم من ذلك كله ، فإن دراسة الحكاية الخرافية فتحت طريقاً منهجياً جديداً ـ استفاد منه النقد الروائي ـ يَعتَمِدُ أساساً على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية ومحاولة كشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها ، وسنتعرض هنا لمجمل الجهود التي بُذِلَتْ في هذا الاتجاه مبتدئين بإنجازات الاتجاه الشكلاني ومُعَقِّبين بما أضافته الدراسات البنائية ، وما أثمره علم الدلالة البنائي وخاصة على يد « غريماس » .

1 ـ الحوافز (Les motifs):

يميز « توماتشفسكي » (Tomachevski) بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها ،

(32) J. Courtés: **Introduction à la sémiotique narrative et discursive.** Hachette Université, Paris, 1976, p. 5.

الأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السَّببية ، وللنظام الزمني ، والثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني ، ولا للسببية . وينتمي عالم القصة ، والرواية ، والملحمة إلى الصنف الأول[33] .

فكل من القصة ، والملحمة والرواية يعتبر غرضاً (Thème) ، وكل غرض يتألَّف من وحدات غرضية كبرى ، وهذه أيضاً تتألف من وحدات غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزيء وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي . ويُسمِّي « توماشومسكي » هذه الوحدات الصغيرة : حوافز ، وهكذا تكون « كُلُّ جملة تتضمَّنُ في العمق ، حافزاً خاصاً بها »[34] .

غير أن « فلاديمير بروب » يعترض على هذا الرأي حينما يرى أن الجملة ليست كلاًّ غير قابل للإنقسام وذلك عندما يقول : « إنَّنا ملزمون بالقول : **إن الحافز ليس شيئاً بسيطاً ، وليس غير قابل للتجزيء ، فالوحدة الأولية التي لا تَقْبَلُ الإنقسام لا يمكن أن تكون كُلاًّ منطقياً أو جمالياً** »[35] .

الحوافز المشتركة ، والحوافز الحرة (Motifs associés et motifs libres) :

لكي نفهم أهمية الفرق بين الحوافز المشتركة ، والحوافز الحرة ينبغي أولاً أن نتعرف إلى التمييز الذي يقيمه « توماتشفسكي » خاصة ، بين ما يسميه : المتن الحكائي (Fable) ، والمبنى الحكائي (Sujet) .

فالمتن الحكائي ، هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تُكَوِّن مادَّةً أولية للحكاية . أما المبنى الحكائي ، فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته[36] . وبعبارة أوضح : إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يُفْتَرَضُ أنها جرت في الواقع ، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها ، ولكن بالطريقة التي تُعْرَضُ علينا على المستوى الفني . ذلك أن القاص أو الروائي ليس من الضروري أن يَتَقَيَّد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يُفترض أنها جرت في الواقع) ، فهو يَعْمَدُ إلى التقديم والتأخير ، والتلاعب بالمشاهد ، وهذا ما يُسَمَّى « المبنى الحكائي » وفي أغلب الأحيان « الحبكة الحكائية » .

وإذا كان الحكي يتكون من عدة حوافز ـ كما سبقت الإشارة ـ فإن « توماتشفسكي » يلاحِظُ أن بعض هذه الحوافز تكون أساسية بحيث إذا سقطت من الحكي تَخْتَلُّ القِصَّة ، بينما

---

(33) نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب . الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط . 1 ، 1983 ، ص 179 .

(34) المرجع السابق . ص . 181 .

(35) V. Propp: **Morphologie du conte.** Points, seuil, 1970, p. 23.

(36) نظرية المنهج الشكلي. ص . 180 .

البعض الآخر منها لا يكون ضرورياً بالنسبة للمتن الحكائي . فحتى لو سقط أحدها فإنَّ القصة تبقى مُحتَفظةً بانسجامها ، وتسمى الحوافز الأولى : « حوافز مُشْتَرِكَة » ، أما الثانية فيسمِّيها « حوافز حرة » .

وعلى العموم فإن الحوافز المُشْتَرِكَة تكون أساسية بالنسبة للمتن الحكائي ، أما الحوافز الحرة فتكون أساسية فقط بالنسبة للمبنى الحكائي لأنها هي المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة[37] .

ويُعْطِي « تشوماتشفسكي » تقسيماً آخر للحوافز ، فيُمَيِّزُ بين الحوافز الديناميكية ، وهي التي تَكُون مسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي ، والحوافز القارة ، وهي لا تُغَيِّرُ الوضعية ، وإنما يقتصر دورها مثلاً على التمهيد لتغيير الوضعية . مثلاً : حافز ظهور المسدّس بالنسبة لحافز عملية القتل[38] .

إنَّ جميع الحوافز الحرة ، هي حوافز قارة ، لكن ليست الحوافز القارة هي حوافز حرة ، بل هناك ما هو أساسي منها لأنه ضروري بالنسبة للمتن الحكائي نفسه . فحافز المسدس الذي سَبَقَ ذِكْرُهُ هو قار ، ولكنه حافز مُشْتَرَك لأنه أساسي وضروري مثلاً لإتْمَام عملية القتل[39] .

إنَّ الحوافز القارة عادة ما تكون خاصة بوصف كُلِّ ما يتصل بالبيئة والوسط ، والحالة وطبائع الشخصيات ، بينما تختص الحوافز الديناميكية بوصف تحَرُّكاتِ وأفعال الأبطال[40] .

التحفيز (La motivation):

يرى « توماتشفسكي » أن إدراج أيِّ حافز جديد وأساسي في صلب القصة ، ينبغي أنْ يكون مُبَرَّراً ومقبولاً بالنسبة للإطار العام ، أي ينبغي أن تَكُونَ لهُ علاقةٌ شديدة بمجموع القصة ، بحيث يكون القارىء مُهيأً لقبولة ، وهذا التهييء الذي يَعْمَدُ إليه الكاتب لإظهار حافزٍ جديد هو ما يُسَمَّى « التَّحْفيز »[41] ، وهو ثلاثة أنواع :

أ ـ **التحفيز التأليفي** (Compositionnelle) : ومبدؤُهُ أن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يَرِدا بِشَكْلٍ اعتباطي ، فلا بدَّ أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة . ويُوردُ « توماتشفسكي » بهذا الصدد قَوْلَةً لِـ « تشيكوف » تشرح مَدْلُول التحفيز التأليفي ، إذ

---

(37) المرجع السابق . ص . 182 .
(38) المرجع السابق . ص . 184 .
(39) المرجع السابق . ص . 184 .
(40) المرجع السابق . ص . 184 .
(41) المرجع السابق . ص. ص. 193 ، 194 .

يرى أنه « إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مِسْمَاراً في الجدار ، فعلى البطل أن يَشْنِق نفسه فيه »[42] .

ب ـ **التحفيز الواقعي** : وهو مُتَعَلِّقٌ بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث مُحْتَمَلُ الوقوع . ومعنى « الواقعي » هنا ليس من الضروري أن يكون من الأشياء الواقعية بالفعل ، فهذه الأشياء لا تُشَكِّلُ إلاَّ واحداً من الوسائل المُسْتَعْمَلَةِ في التحفيز الواقعي ، فهناك أشياء مُتَخَيَّلَةٌ ولكنها تُـوهِمُ بما هـو واقعي ، ويدخـل في ذلك حتى مـا هو أسطوري[43] .

ج ـ **التحفيز الجمالي** : إن جميـع الحوافـز التي تجعل الحـدث في نطاق المحتمـل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي ، فَإقْحَامُ أشياء واقعية مثلاً لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني، بل ينبغي أن يدخل في علاقة تناغمٍ تام مع مجموع العناصر ، وهذا ما قصده « توماتشفسكي » عندما قال : **« إن إدخال الحوافز ـ كمـا أشـرنا إلى ذلـك من قبل ـ إنمـا يَنْتُجُ عن تـراضٍ بين الوهـم الـواقعي ، ومتـطلبـات البنـاء الجمالي »**[44] .

إنَّ دراسة الحوافز من طرف الشكلانيـين تُعْتَبَرُ بداية حقيقية لدراسة بنية الحكي بشكل عام ، غير أن البحث لـم يقف عند حد دراسة الحوافـز لأن الأمر كـان يَتَعَلَّقُ باكتشـاف أبنية أساسية أكثر أهمية من الحوافز بإمكانها أن تقدم تفسيراً أكثر علميةً لطبيعة التركيب الـداخلي للفن الحكائي . وفي هذا النطاق بَدَأَ الحديثُ عن أبنية جديدة أُطلق عليها اسم الوظائف .

2 ـ الـوظـائـف (Les fonctions) :

■ الوظـائف عند « بـر وب » :

يعود الفضل في تفصيل الكلام عن الوظائف إلى الشكلاني الروسي « فلاديمير بروب » (Vladimir Propp) ـ الذي أشرنا إليه سابقاً ـ وذلك من خلال كتابه « مورفولوجيا الحكاية » . وهو ينطلق أساساً من ضَرُورة دراسة الحكاية اعتماداً على بنائها الداخلي ، أي على دلائلها (Signes) الخاصة ، وليس اعتماداً على التنصيف التاريخي أو التنصيف الموضوعاتي اللَّذَيْن قام بهما من سبقوه في البحث . وقد انتقد عدداً من هؤلاء في كتابه وقدم لَنَا نموذجه الوظيفي المقترح ، الذي يختلف عن نموذج الحوافـز من شتى الجوانب . ولكي يـوضح « بـروب » نموذجه يحلل الأمثلة التالية :

- يُعْطِي المَلِكُ نسراً للبطل ، النَّسْرُ يحْمِلُ البطل إلى مَمْلَكَةٍ أخرى .

(42) المرجع السابق . ص . ص . 193 ، 194 .

(43) المرجع السابق . ص . ص . 196 ، 199 . الأسطورةُ نفسُها توهمنا بأن احداثها وقعت أو أنَّها محتملة الوقوع .

(44) المرجع السابق . ص . ص . 200 ، 201 .

● يُعطي الجَدُّ فَرَساً لـ : « سوتشينكو » ، يحمل الفَرَسُ « هذا » إلى مملكة أخرى .

● يُعطي ساحِرٌ قارباً « لإيفان » . القاربُ يحمل هذا إلى مملكة أخرى .

● تعطي المَلِكَةُ خاتماً « لإيفان » ، يَخْرُجُ من الخاتم رجال أشِدَّاء يحملون « إيفان » إلى مملكة أخرى(45) .

يُلاحِظُ « بروب » أن الأمثلة الأربعة تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة . فالذي يَتَغيَّر هو أسماء وأوصاف الشخصيات ، وما لا يتغير هو أفعالهم ، أو على الأصح هو الوظائف التي يقومون بها . إذن فالثَّوابتُ التي تُشَكِّل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال(46) . ويَسْتَخْلِصُ من هذا كُلِّه ما يلي :

« إنَّ ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التَّساؤلُ عمَّا تقوم به الشخصيات . أما مَنْ فَعَلَ هذا الشيء أو ذاك ، وكيف فعله فهي أسئلةٌ لا يمكن طَرْحُها إلاَّ باعتبارها توابعَ لا غير »(47) .

وإذا كان « بروب » يُنَبِّه إلى أن الوظائف تتكرر بطَريقة مذهلة ، فإنه يدعو إلى مراعاة دلالة كُلِّ وظيفة منها ودورها في السياق الحكائي العام ، ذلك أن الوظائف المتشابهة قد يكون لها دلالات مُخْتَلِفَةٌ إذا ما أُدْرِجَتْ ضمن سياقات متباينة ، ولهذا نراه يُعَرِّفُ الوظيفة على الشكل التالي :

« . . . ونعني بالوظيفة : عَمَلَ شَخْصِيَّةٍ ما ، وَهُوَ عَمَلٌ محدد من زاوية دلالته داخل جَرَيان الحبكة »(48) .

وتنحصر الفرضياتُ التي انطلق منها « بروب » ، خلال دراسته لمجموعة من الحكايات العجيبة الروسية (مائة نموذج) ، في أربع نقط رئيسية يُلَخِّصها على الشكل التالي :

أ ـ إن العناصر الثابتة في الحكاية ، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات ، وكيفما كانت الطريقة التي تمَّ بها إنجازها . ولهذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية(49) .

ب ـ إن عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة دائماً يكون مَحْدُوداً .

ج ـ إن تتابع الوظائف مُتَطَابِقٌ في جميع الحكايات المدروسة .

د ـ جميع الحكايات العجيبة تنتمي ـ من حيث بنْيَتِها ـ إلى نَمَطٍ واحد(50) .

إنَّ النتائج المُتَرَتِّبَة عن هذه الفرضيات ـ وبشكل خاص الفرضية الأخيرة ـ تُعْتَبَر شديدة

---

(45) V. Propp: **Morphologie du conte**, traduction Marguerite-Derrida , Tzvetan Todorov et Claude Kalan. Seuil, 1970, p.p. 28, 29.

(46) (47) Ibid. P. 29.

(48) Ibid. P. 31.

(49) Ibid. P. 31.

(50) Ibid. P. 33.

الأهمية ، فرغم ارتباطها بنموذج حكائي محدد وهو الحكاية الخرافية ، قَدَّمَتْ إمكانية دراسة بنيات أنماط الحكي الأخرى المعقدة كالقصة والرواية من أجل استخراج البنيات المجردة المشتركة بين مجموعة من القصص أو الروايات التي تنتمي إلى حقبة معينة ، وهو أمرٌ يسمح بتعليل التماثل الموجود بين النماذج المُفْرَدة ضِمْن اتجاهات بعينها ، وذلك باستخدام خطة علمية دقيقة وليس فقط اعتماداً على ملاحظات عامة هي من قبيل الاجتهادات الشخصية للناقد لا غير .

وقد حدّد « بروب » الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة في واحدة وثلاثين وظيفة ، ولسنا في حاجة ـ هنا ـ لتفصيل الكلام عن كل وظيفة على حدة ، ونكتفي بالقول إنه وضَعَ لِكُلِّ وظيفة مُصْطَلحاً خاصاً بها ، وجعل لكلِّ وظيفة أشكالاً مختلفة قريبة منها أو مُتَفَرِّعةً عنها . فإذا كانت الوظيفة الأولى (وظيفة الابتعاد Éloignement) يُرمز لها بالحرف : B فإن تنوعاتها المختلفة يُرْمَزُ لها هكذا :

β^1 ـ β^2 ـ β^3 . . . . إلخ . . . . .[51] .

توزيع الوظائف والمفهوم الجديد للشخصية الحكائية :

بَعْدَ أن تَحدَّثَ « بروب » عن الوظائف بتفصيل قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى أن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات : 1) المتعدي أو الشرير (Agresseur ou méchant) . 2) الواهب (Donateur) . 3) المساعد (Auxiliaire) . 4) الأميرة (Princesse) . 5) الباعث (Mandateur) . 6) البطل (Héros) . 7) البطل الزائف (Faux Héros) ، كما لاحظ أن كل شخصية مِنْ هذه ، تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن ما هو مشار إليه سابقاً (31 وظيفة)[52] . وما يُلاحَظُ في هذا التوزيع الجديد للشخصيات عند « بروب » هو التقليل من أهمية نوعية الشخصيات وأوصافها ؛ ذلك أن ما هو أساسيٌ هو الدور الذي تقوم به ، **وهكذا فالشخصية لم تَعُدْ تُحَدَّدُ بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال** ، ولا يُسْتَثْنَى من هذا التحديد إلاَّ شخصية واحدة هي الأميرة التي أثبتها « بروب » بهذه الصِّفَة المُحدَّدةِ نفسها .

مُتَتالية الوظائف في الحكي :

إن لـ « بروب » نظرةً شمولية للحكاية العجيبة على الخصوص تتجاوز الوظائف أحياناً وتَتعاملُ مع الحكاية كَوَحْدَةٍ كُلِّية ، وهو ينطلق في هذا المضمار من تعريف الحكاية العجيبة من الوجهة المورفولوجية كتطور يَنْطَلِقُ أساساً من الإساءة (Maifait [A]) أو من الشعور

---

(51) Ibid. P. 36.

(52) يَسْتثني « بروب » من توزيع الوظائف على الشخصيات ، الوظائف السبع الأولى لأنه يعتبرها وظائف ثانوية . انظر مورفولوجيا الحكاية ص . 36 .

بالنقص ([a] Manque) ← إلى الزواج (W°) أو أيٍّ وظيفة تَعْمَلُ على حل العقدة مروراً بالوظائف الأخرى التي تتوسط بين هاتين الوظيفتين ، وهذا التطوّر يُطْلِقُ عليه « بروب » مُصْطَلح (Séquence متتالية)[53] .

وبتعبير آخر ، يُمْكِنُ القول إن « بروب » يُعَرِّفُ الحكاية العجيبة بأنها متتالية من الوظائف تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص (Manque) ، وتنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تُمَكِّنُ مِنْ حَلِّ العقدة .

وهو يُنَبِّهُ إلى أن الحكاية العجيبة ليست دائماً بسيطة بحيث تحتوي على متتالية واحدة ، ولكن هنالك أنماطاً متعددة تتشابك فيها المتتاليات بحيث تحتوي الحكاية الواحدة على عدة متتاليات . ويسجل من بين هذه التشابكات الأشكال التالية :

* حكاية واحدة تحتوي على متتاليتين تَأْخُذُ إحداهما بِعَقِبِ الأخرى :

أ ← A ———— W°

ب ← A ———— W^2

● **تفسير الرموز وفق « بروب » :**

أ = المتتالية الأولى

ب = المتتالية الثانية

A = الإساءة

W° = الزواج

W^2 = إعادة إقامة الزواج .

* وقد تبدأ داخل الحكاية الواحدة مُتتالية جديدة قبل أن تنتهي المتتالية الأولى . وبعد نهاية هذه تُسْتأنَفُ المتتاليةُ الجديدة[54] .

أ ← A ———— G . . . . K ———— W°

ب ← a ———— K

G = الإنتقال الذي يقوم به البطل بين مملكتين أو السفر بواسطة مرشد .

a = الشعور بالنقص (Manque) .

K = إصلاح الإساءة أو بطلان الشعور بالنقص .

---

(53) V. Propp: **Morphologie du conte. P. 112.**

(54) Ibid. P. 113

* ويمكن أن يتم إدخال متتالية ثالثة قبل نهاية المتتالية الثانية فَتَتَعَقَّدُ بذلك الحِبْكَةُ كما تُبَيِّنُ الخُطَاطة التالية(55) :

أ ←

ب ←

ج ←

* وهناك حالةٌ تكون فيها إساءتان ، ولذلك يتم إصْلَاحُ الإسـاءة الأولى ثم بعد ذلـك إصلَاحُ الإساءة الثانية . مثلاً إذا قُتِلَ البطلُ وسُرقت منه الأداة السحرية ، يُؤْخَذُ بثأره أولاً ثم تُسْتَرَدُّ الأداةُ السحرية ثانية ، وتكون خُطَاطَةُ الحكاية على الشكل التالي(56) :

K^9

A_2^{14} . . . . K^1

A_2^{14} = الإسـاءة المزدوجة .

K^9 = الإصلاح (حالة بعث البطل من موته)

K^1 = الإصلاح (حالة اسْتِرْدَادِ الشيء المسروق) .

والواقع أن هذه الحالة التي يُشير إليها « بروب » تُمَثِّلُ تَدَاخُلَ مُتتاليتَيْن بسبب اشتراكهما في مقدمة واحدة تَشْمَلُ إساءتين .

* وهناك حالة لم يوضحها « بروب » واكتفى برسم خُطَاطتهـا ، وهي كما يتضـح في الرسم التالي تُمَثِّلُ اشتراك متتاليتين في نهاية واحدة على النقيض من الحالة السابقة(57) :

أ ←

ب ←

* وهنـاك بعض الحكايـات التي تَحْتَوِي على بـطلين بـاحثين يفتـرقـان في منتصف المتتالية الأولى من الوظائف بحيث تتخذ خُطَاطَةُ الحكاية الشكل التالي :

ب ←

أ ← >

جـ ←

> : ترمز هذه العلامة إلى افتراق البطلين وهي من وضع « بروب » نفسه(58) .

(55) Ibid. P. 113.

(56) Ibid. 113.

(57) Ibid. 114.

(58) Ibid. P. 114

البنية الوظيفية العامة للحكايات العجيبة ودلالتها :

بعد دراسة « بروب » لجميع الحالات المُفْرَدة ، ومقارنته بين المتتاليات التي تتألف منها مجموع الحكايات ، عَمِلَ على اختزال العناصر التي تتكرر ، وكذلك العناصر التي ليس لها حضور ثَابِتٌ في مجموع الحكايات أو أغلبها ثم وضع سلسلة من المتتاليات تُكَوِّنُ ما يمكن تسميته بالبنية الوظيفية العامة للحكايات العجيبة(59) . ولقد أشرنا إلى أهمية اكتشاف هذه السلسلة التي يمكن اعتبارها بنية مجردة نظرية لمجموع الحكايات المدروسة ، وهذا يعني أن تلك المجموعة خاضعة لقانون واحد من حيث تركيب الوظائف في بنائها . وهو اكتشاف ليس بسيطاً لأنه يفتح أفق دراسة علمية لفن الحكي تَتَمَتَّعُ بالدقة العلمية الكافية التي كثيراً ما نادى بتطبيقها النقاد في مجال الدراسات الأدبية .

وقد حاول « بروب » أن ينتقل إلى ميدان تأويلي بعيد عن الدراسة المورفولوجية ، وذلك عندما تساءل عن الأسباب التي جعلت الحكايات الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها ؟، فرأى أن هذه الأسباب ينبغي تَلَمُّسُها خارج الحكايات نفسها أي في الواقع الثقافي الذي نشأت فيه وخاصة في المعتقدات الدينية(60) . وهذه النقطة تُؤَكِّدُ أن البحث الشكلاني لا يكفي وحده لقيام نقد حقيقي للأعمال القصصية ، لأنه في لَحْظَةٍ مَّا ، وعندما يتم تحليل البناء الداخلي تَفْرِضُ كثير من التساؤلات نَفْسَها على الناقد دون أن يستطيع الاعتماد على البناء الداخلي للإجابة عنها ، وخاصة منها تلك التساؤلات التي تتعلق بدلالة هذا البناء الوظيفي نفسه . فهَلْ يَقْتَصِرُ العملُ القصصي على تشكيل الوظائف دون أن يكون للبناء الوظيفي العام دلالة معينة تعلو عَلَى دلالة المتتاليات الوظيفية نفسها ؟ وإذا كان « بروب » قد اعتبر البحث في هذا الاتجاه له مُشْرُوعيتُه فإنه مع ذلك اعتبر عمله يقتَصِرُ على الدراسة المورفولوجية للحكاية لا غير(61) .

■ **الوَظائف عنْدَ « رولاند بارت » (R. Barthes):**

إنَّ أهمية البحث في الوظائف عند « رولاند بارت » تكمن في الطَّابع الشُّمولي الذي يَتَّخِذُهُ البَحْث عِنْدَهُ ؛ ذلك أن « بارت » لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد ، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تُكَوِّنُ كُلَّ أشكال الحكي(62) . وهو لا يَحْصِرُ الوظيفة في الجملة ، فقد تقوم كَلِمَةٌ واحدة ـ في نظره ـ بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نُظِرَ إليها في سياقها الخاص ، فالمثال التالي المأخوذ من رواية « الأصبع الذهبية » (Gold finger) : [يرفع « بوند » إحدى سماعات الهاتف الأربع] يحتوي على كلمة تقوم بمهمة الوظيفة في

---

(59) Ibid. P. 130.

(60) Ibid. P. 131.

(61) Ibid. P. 131.

(62) R. Barthès. **Introduction à l'analyse structurale des récits.** In-communications. No 8. Seuil. 1981. P. 12.

هذه الرواية ، وهي كلمة « الأربع » ، لأنها تُخْبِرُنا بما فيه الكفاية عن المستوى الاجتماعي الذي يعيش فيه البطل « بوند »[63] .

إنَّ « بارت » يلحّ أيضاً على علاقة كُلِّ وظيفة مع مجموع العمل ، وهو أمر أشار إليه « بروب » دون أن يَدْرُسَهُ بشكل مُوَسَّع ، وربما يرجع ذلك إلى أن الحكايات العجيبة تَأْخُذُ مساراً تطورياً يسير في الغالب وفق امتداد خَطِّي ، أما الأشكال المعقدة من الحكي ـ ومنها الروايات ـ فَتُوقِفُنَا على علاقات متشابكة وشديدة التعقيد بحيث تتقاطع الوظائف وتتبادل وفق خُطَاطات تكاد تكون لا نهائية ، ومع ذلك فإن كل وظيفة تَأْخُذُ مكانها ضمن مجموع العلاقات ، وَمَوْقِعُها في الحكي هو الذي يحدد دورها فيه ، وإذا لم تقم الوظيفة بدور ما داخل الحكي فمعنى ذلك أن هناك خلَلاً في التأليف ، والفن في نظر « بارت » « لا يَعرف الضوضاء ، إنه عبارة عن نسق خالص وليس هناك أبداً وَحْدَةٌ ضائعة »[64] .

إنَّ الجانب الذي يُلحُّ عليه « بارت » هنا هو نَفْسُ ما أَلَحَّ عليه « توماتشفسكي » تحت مادة التحفيز التأليفي(*) . فـ « بارت » يرى أيضاً أن إشارة الكاتب القَاص إلى شيء ما بصورة عابرة في الحكي لا بدَّ أن يكون لها معنى فيما سيأتي من الحكي ، وينبغي دائماً أن ننتظر أن يكون لذلك الشيء دَوْرٌ فيما يأتي من بقية الحكي[65] .

يميز « بارت » بين نوعين من الوحدات الوظيفية :

o الوحدات التوزيعية **(Unités distribútionnelles)** : وهي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تَحَدَّث عنها « بروب » ، وهي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها توماتشفسكي ، إذ أنها تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض ، فإذا ذُكِرَ المسدَّسُ في موضع ، فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي ، وهذه هي الوحدات التي يَحْتَفِظُ لها « بارت » باسم « الوظائف »[66] .

o الوحدات الإدماجية **(Unités intégratives)** : وهي عبارة عن وَظَائِفٍ ، غير أنها تختلفُ عن السابقة ، ولذلك لا يَحْتَفِظُ لها « بارت » بهذا الاسم ، لأنها لا تتطلب بالضرورة عَلَاقاتٍ فيما بينها ، فكل وظيفة تقوم بدور **العلامة (Indice)** ، إذ أنها لا تحيل على فعل لاحق ومُكَمِّلٍ ، ولكن تُحيل فقط على مَفْهُوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية ، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث ، كلها تتم بواسطة الوحدات الإِدْمَاجِية[67] .

---

(63) Ibid. P. 14.

(64) Ibid. P. 13.

(*) انظر إشارتنا إلى التحفيز التأليفي سابقاً . ص . 22 .

(65) Ibid. P. P. 14, 15.

(66) Ibid. P. P. 14, 15.

(67) Ibid. P. 15.

ويرى بارت أنه لمعرفة الدور الَّذي تقوم به الوحدات الإدماجية لا بد من الانتقال إلى مستوى أعلى من مستويات الدلالة ، وهو أفعال الأبطال ، فالقدرة الفائقة ، والوضعية الاجتماعية التي يتمتع بها « بوند » مثلاً يُشَارُ إليهما فقط من خلال عدد سماعات الهاتف[68] . وهذه الإشارة هي إذن وحدة إِدْمَاجِيَّة لأنها لا تحتاج في إدراك دورها إلى حصول فعل لاحق، فهي تُفْهَمُ فقط في سياق سلوك البطل « بوند » الذي يُبْدِي ثقة كبيرة في دوره ومركزه[69] .

ويميز « بارت » الوحدات الإدماجية عن الوحدات التوزيعية بقوله :

« إنَّ العلامات ـ ويقصد بها طَبْعاً الوحدات الإِدْماجية ـ ، بسبب الطبيعة العمودية لعلاقاتها بشكل من الأشكال ، هي وحدات معنوية بالمعنى الصحيح ، لأنها على النقيض من الوظائف تحيل على مدلول ، وليس على فعل »[70] .

وعلى العموم ، فإن بارت يعتبر إدخال الوحدات الإدماجية في الحكي له طبيعة استبدالية (Paradigmatique)(*) ، في حين أن إدخال الوحدات التوزيعية ـ وهي الوظائف بالمعنى الصحيح في نظره ـ له طبيعة تركيبة (Syntagmatique)[71] .

ويَسْتَنْتِجُ « بارت » مسألةً أساسية اعتماداً على هذا التمييز تَهُمُّ كل أنواع الحكي ، إذ يرى أن الوحدات التوزيعية (ويسميها أيضاً الوظائف) تَطْغَى في الأَنْماطِ الحكائية البسيطة كالحكايات الشعبية ، بينما تطغى الوحدات الإدماجية (العلامات) في أنماط الحكي الأكثر تعقيداً كالروايات « السيكولوجية »[72] .

ومع أن « بارت » يمضي في التَّمْييز بَيْنَ نَمَطَيْنِ آخرين من الوحدات التوزيعية ، ونمطين آخرين من الوحدات الإدماجية ، فإنَّنا نجده في هذا الموضع يَقْتَرِبُ من مجهود « توماتشفسكي » وخاصة عندما مَيَّزَ هذا بين الحوافز المشتركة ، والحوافز القارة ، لذلك لا نرى ضرورة مُلِحَّة لاسْتِعْراضِ ما جاء في هذا الجانب[73] .

(68) R. Barthès: **Introduction à l'analyse structurale des récits.** P.P. 14, 15.

(69) Ibid. P.P. 14, 15.

(70) Ibid. P. 15.

(*) يعني هذا المصطلح ـ في لغة الكلام ـ « مجموعة من الألفاظ ، يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقط سلسلة الكلام ، وتقوم بينها علاقات تسمح بأن يحل بعضهامحل البعض الآخر في سلسلة الكلام . (انظر المسدى الأسلوبية والأسلوب . الدار العربية للكتاب ، ط . 2 ، 1982 . ص . 138 ، 139) . أما في الحكي فقد تم توضيح ما يُقصد بهذا المصطلح من طرف بارت نفسه .
أما مصطلح Syntagmatique ، فيعني أيضاً في لغة الكلام : رصف الكلمات وفق قوانين النحو ، والتعبير بشكل عام (انظر المرجع السابق ص . 139 - 140) .

(71) R. Barthès: **Introduction à l'analyse structurale des récits.** P. 15.

(72) Ibid. P. 15.

(73) يميز « بارت » في الوحدات التوزيعية بين النُوَيَّات Les noyaux والوسائط Les catalyses فالأولى تُكَوِّنُ =

علم تركيب الـوظائـف :

يتساءل « بارت » تحت هذا العنوان نفسه عن الأداة « النَّحْوية » التي يُمكنُها أن تسهل دراسة تَسَلْسُل الوحدات الحكائية ؟ فيستبعد إمكانية قيام دراسة لتركيب الحكي على أساس التسلسل الزمني كما فعل « بروب » ، فالتسلسل المنطقي بين الوظائف والوحدات الحكائية هو الذي ينبغي أن يكون الأداة الحقيقية لدراسة تركيب الحكي ، وهذا الاتجاه في دراسة الحكي أسَّسَهُ ـ كما يقول « بارت » ـ أرسطو منذ زمن بعيد عندما عارض بين المأساة التي حَدَّدَها على ركيزة وَحدَةِ الحَدَثِ ؛ إذ أعْطى الأولوية للمنطقي على الزَّمَني في الأدب المسرحي[74] . ويشير « بارت » إلى أن أغلب الباحثين الذين درسوا الوحدات الحكائية أو الوظائف بشكلٍ عام في الوقت الحاضر ، أعطوا أولوية كبيرة للمَنْطِقِ على الزمن ، ومنهم « ليفي ستراوس » ، و « كلود بريمون » و « تودوروف »[75] .

ونَظَراً لأننا سنتعرض لبعض هؤلاء لاحقاً ، فإنّنا نكتفي بالقول : إن دراسة « بارت » للوظائف تَسْتفيدُ من جميع الأبحاث السابقة ، وهي بحق تُشَكِّلُ نظرَةً عامة عن الوحدات الحكائية الأساسية ولتنوعاتها المختلفة ، بحيث تَفْسَحُ الطريق بوضوح لدراسة علمية (منطقية) لأنواع الحكي ، ومنها النوع الروائي على الخصوص .

وإذا كان « بارت » يتحدث عن المُتتالية (La séquence) التي هي ـ في نظره ـ عبارة عن تتابع منطقي للوظائف النُّوَيّات ؛ بحيث تَنْفَتِحُ المتتالية عندما لا يكون لطرفها الأول علاقة متينة مع السابق ، وتنغلق عندما لا يكون لطرفها الثاني نتيجة لاحقة[76] ، فإننا نَجِدُ مَنْطِقَهُ هنا يعود به إلى جعل المُتتالية مطابقة للوظيفة نفسها ، مما يؤكد أن فكرة المتتالية عِنْدَهُ لم يتم تمييزها بشكل واضح عن الوحدات الصُّغْرى في الحكي ، وهي الوظائف ، والعلامات (Indices) (حسب تقسيم « بارت » نفسه) . ولقد أحس هو نفسه بهذا الدوران الذي آل إليه تَحْليلُهُ للمتتاليات عندما قال :

« إنَّ الأمر هنا يتعلق بلا جدال بِتَصْنيفٍ يَظَلُّ في نطاق المستوى الوظيفي »[77] .

3 ـ العوامل (Les actants) (غريماس A. J. Greimas) :

استفاد « غريماس » في تحديده لمفهوم العامل في الحكي من الدراسات الميثيولوجية

= نُقَط التمفصل الأساسية في الحكي ، والثانية تقوم بوظيفة الربط بين الوظائف الأولى . المرجع السابق ، ص . 15 .

(75 - 74) R. Barthes: L'analyse structurale des récits. P. 18

(76) Ibid. P. 19

(77) Ibid. P. 20

السابقة ؛ ففي هذه الدراسات يُنْظَرُ مثلاً إلى الإآله من جانبين :

- جانب وظيفي .
- وجانب وصفي .

الجانب الوظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإآله ، والجانب الوصفي يشمل الألقاب ، والأسماء المتعددة التي تُحَدِّدُ صفاته[78] .

وقد لاحظ « غريماس » أن الدراسات التي تَتَناول ما هو واقعي (أرضي) لا تخرج أيضاً عن هذا النطاق ، ففي الوقت الذي درس فيه « بارت » تراجيديا « راسين » من الوجهة الوظيفية ، وجَرَّدَها من مَلْمَحِها السيكولوجي أساء في الواقع لأصحاب الدِّراسات التقليدية التي كانت تأخذ بالتفسير الوصفي وحده[79] .

ولا يرى « غريماس » أن هناك تعارضاً بين التَّحْليل الوظيفي والتحليل الوصفي ، بل يوجد تَكامُل أساسيٌّ بينهما ، غير أن مُشْكِلَ التمييز بين أسلوبَيْ التحليل هذين يُطْرَحُ بِحِدَّة عندما يكون لدينا عوامل مُقَلَّدَةٌ سلفاً بعض المضامين ، إن الأمر يتطلب عندئذٍ محاولة القيام بتَحليلٍ للعَالَمِ الصغير الذي تُوجَدُ بداخله تلك العوامل (يَقْصِدُ هنا العالم القصصي المُفْرَد) ، أو تُمَارِسُ فيه أفعالها ، وينبغي الإجابة في هذا الإطار عن سؤالين هامين .

أ ـ ما هي العلاقات المتبادلة بين العوامل في عالم صغير ، وما هو شكل وجودها المشترك ضِمْنَ ذلك العالم ؟

ب ـ ما هو المعنى الأكثر عمومية للنشاط الذي نَعْزُوه للعوامل ، ومِمَّ يتكَوَّنُ هذا النشاط ؟ وإذا كان هذا النشاط تَحْويلياً ، فما هو الإطار البنائي لتَحويلاته[80] ؟

ويُلاَحِظُ كُلُّ مُهْتَمٍّ أن « غريماس » هنا ـ رغم أنه يعتبر التحليل الوَصْفي ، والوظيفي مُتَكامِلَيْن ـ يميل إلى اعتبار التحليل الوظيفي مَرْجِعاً أساسياً عند اختبار كل تأويل سابق مُعْتَمِدٍ على الصِّفات .

ويستفيد « غريماس » أيضاً في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات ، إذ ينطلق من ملاحظة « تِسْنِير Tesnière » التي شَبَّهَ فيها المَلْفُوظ البسيط (L'enoncé élémentaire) ، بالمشهد ، والملفوظُ عندَهُ هو الجملة[81] .

ومن وِجْهَةِ نظر علم التركيب التقليدي تُعْتَبَر الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات

(79 - 78) Greimas: **Sémantique structurale, recherche de méthode.** Larousse - 1966. P. 172.

(80) Ibid. P. 173.

(81) Ibid. P. 173.

داخل الجملة ، تكونُ فيها الذات فاعلاً ، والموضوع مَفْعُولاً ، وتصبح الجملة أيضاً ـ وفق هذا التصور ـ عبارة عن مشهد ، وهكذا يَسْتَخْلِصُ « غريماس » عاملَيْن أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط ، يضعهما في شكل متعارض كالتالي[82] :

الذات ≠ الموضوع .

المُرْسِل ≠ المُرْسَل إليه .

ويُعَمِّمُ « غريماس » هذا الاستنتاج على كل عَالَمٍ دَلَالِيٍّ صغيرٍ، فيرى أن : « عَالَماً دلالياً صغيراً ، لا يُمْكِنُ أن يُحَدَّدَ كَعَالَم ، أي كَكُلٍّ دلاليٍّ إلاَّ بالمقْدار الذي يَكُونُ في إمكانه أن يَبْرُزَ أمامنا كَمَشْهدٍ بَسِيطٍ ، كَبِنْيَةٍ عَامِلِيَّةٍ »[83] .

ويُطَوِّرُ « غريماس » نموذَجَهُ العاملي في ضوء الأبحاث الشكلانية التي تناولت الحكايات العجيبة ، وخاصة أبحاث « فلاديمير بروب » ، فقد رأى أن هذا الباحث أَوْضَحَ مَفْهُومَ العوامل دون أن يَضَعَ بالضرورة المصطلح نفسه ، وخاصة عندما وزَّعَ الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية ، وهي التي اعتبرها « غريماس » بمثابة عوامل ، ذلك أن « بروب » نفسه ، اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مُجَرَّدَة تُحَدَّدُ من أعلى جميع الإمكانات التي يُفْتَرَضُ أن تعرفها الحكايات العجيبة على مستوى قِيَّام المُمَثِّلين بالأعمال ، وهذا ما جعل « غريماس » يقول :

« إنَّ العوامل تَمْتَلِكُ إذن قانوناً « ميتا لسانياً » (Métalinguistique) ، بالنسبة للمُمَثِّلين ، إنها تفترض بالإضافة إلى ذلك التحليل الوظيفي ، أي التكوين التام لدوائر نشاطها »[84] .

وبعد أن يستفيد « غريماس » أيضاً من العوامل في المسرح كما تحدث عنها « ا . سوريو E. Souriau »[85]، ينتقل إلى بناء نموذجه المتكامل عن العوامل . ونُفَضِّلُ هنا أن نتحدث عن هذا النموذج بالطريقة المنهجية الواضحة التي عرضه بها « جان ميشال آدم » في كتابه « الحكي Le recit » .

يرى هذا الباحث أنه اعتماداً على أبحاث « بروب » حاول غريماس منذ سنة 1966 أن يقيم علم دلالة بنائياً للحكي ، وقد وضع في هذا الإطار نموذجاً للتحليل يقوم على ستة عوامل تَأْتَلِفُ في ثلاث علاقات :

أ ـ علاقة الرغبة (Relation de désir) :

وتَجْمَعُ هذه العلاقة بين من يرغب « الذات » ، وما هو مرغوب فيه : « الموضوع » ،

(82) Ibid. P. 173.

(83) Ibid. P. 173.

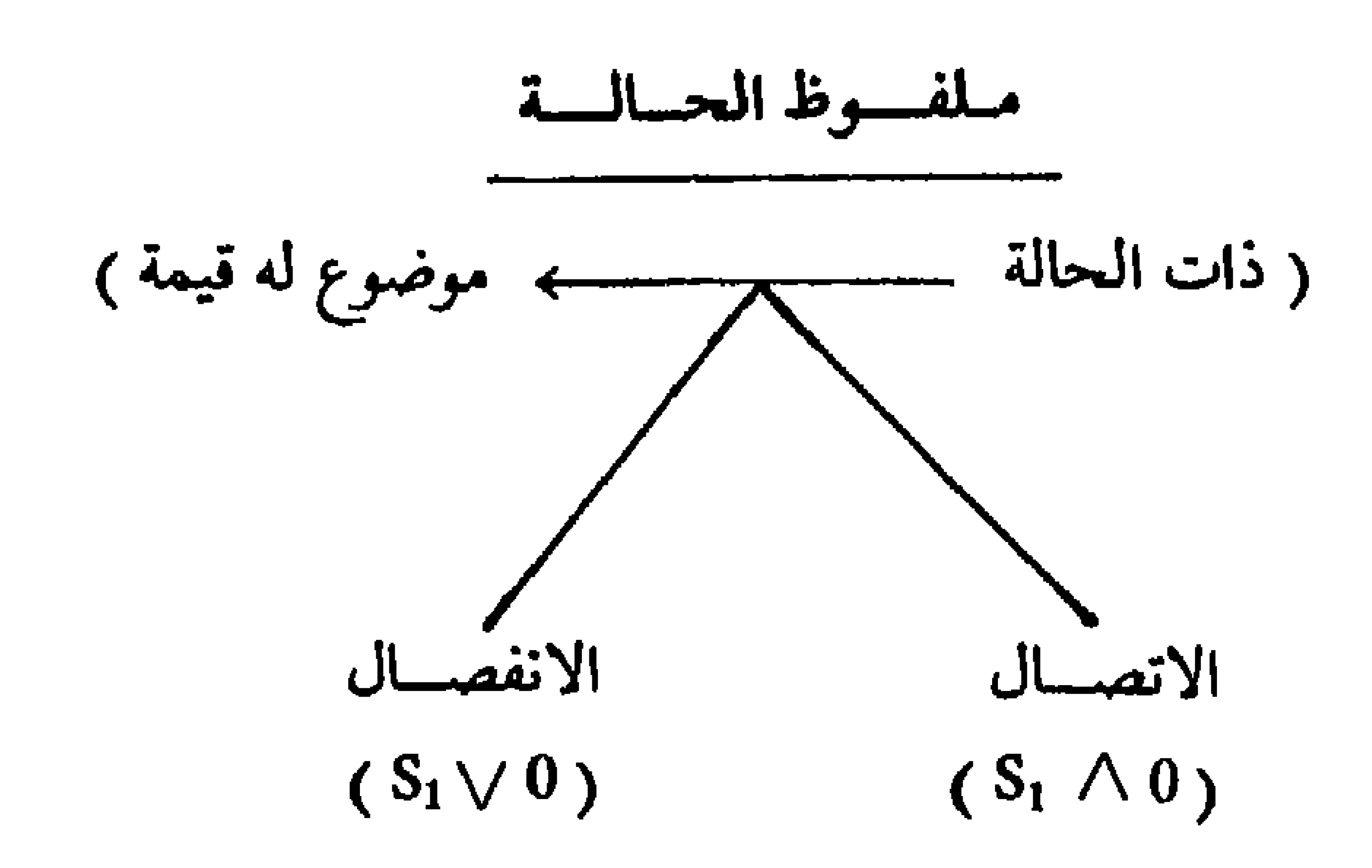
(85 - 84) Ibid. P. 175.

وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة (*) (Énoncés narratifs élémentaires EN) وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة (Les énoncés d'état) مثلاً ذَاتٌ يُسمِّيها هنا « ذَاتَ الحَالَةِ (Sujet d'état) ، وهذه الذات إمَّا أن تكون في حالة اتصال ٨ ، أو في حالة انفصال ٧ عن الموضوع ٥ ، فإذا كانت في حالة اتصال ، فإنها ترغب في الانفصال ، وإذا كانت في حالة الانفصال ، فإنها ترغب في الاتصال . وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تَطَوُّرٌ ضروري قائم فيما يسميه « غريماس » بـ ملفوظات الإنجاز (Énonces de faire) وهذا الإنجاز يصفه بأنَّهُ « الإنجاز المُحوِّل » (Faire transformateur) ويرمز له كالتالي (F. T) . ومن الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائراً في اتجاه الاتصال ، أو في طريق الانفصال وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة (Sujet d'état) [86] .

إنَّ الإنجاز المُحَوِّل يُفْضِي أيضاً - باعتباره يعمل على تطوير الحكي - إلى خلق ذات أخرى يسميها غريماس « ذات الإنجاز » (Sujet de faire) ، وقد تكون « ذات الإنجاز » هي نفسها الشخصية المُمَثِّلَة لذات الحالة ، وقد يكون الأمر متعلقاً بشخصية أخرى ، ويصبح العامل الذات (L'actant sujet) في هذه الحالة مُمَثَّلاً في الحكي بشخصيتين يسميهما « غريماس » ممثلين (Acteurs) . والتطور الحاصل بسبب تدخل ذات الإنجاز يسميه « غريماس » : البرنامج السردي (Programme narratif) (P. N) [87] .

ولهذا يميز « جان ميشال آدام » - آستناداً إلى « غريماس » دائماً بين تَنَاوُبَيْن :

* تناوبٌ على مستوى ملفوظ الحالة :



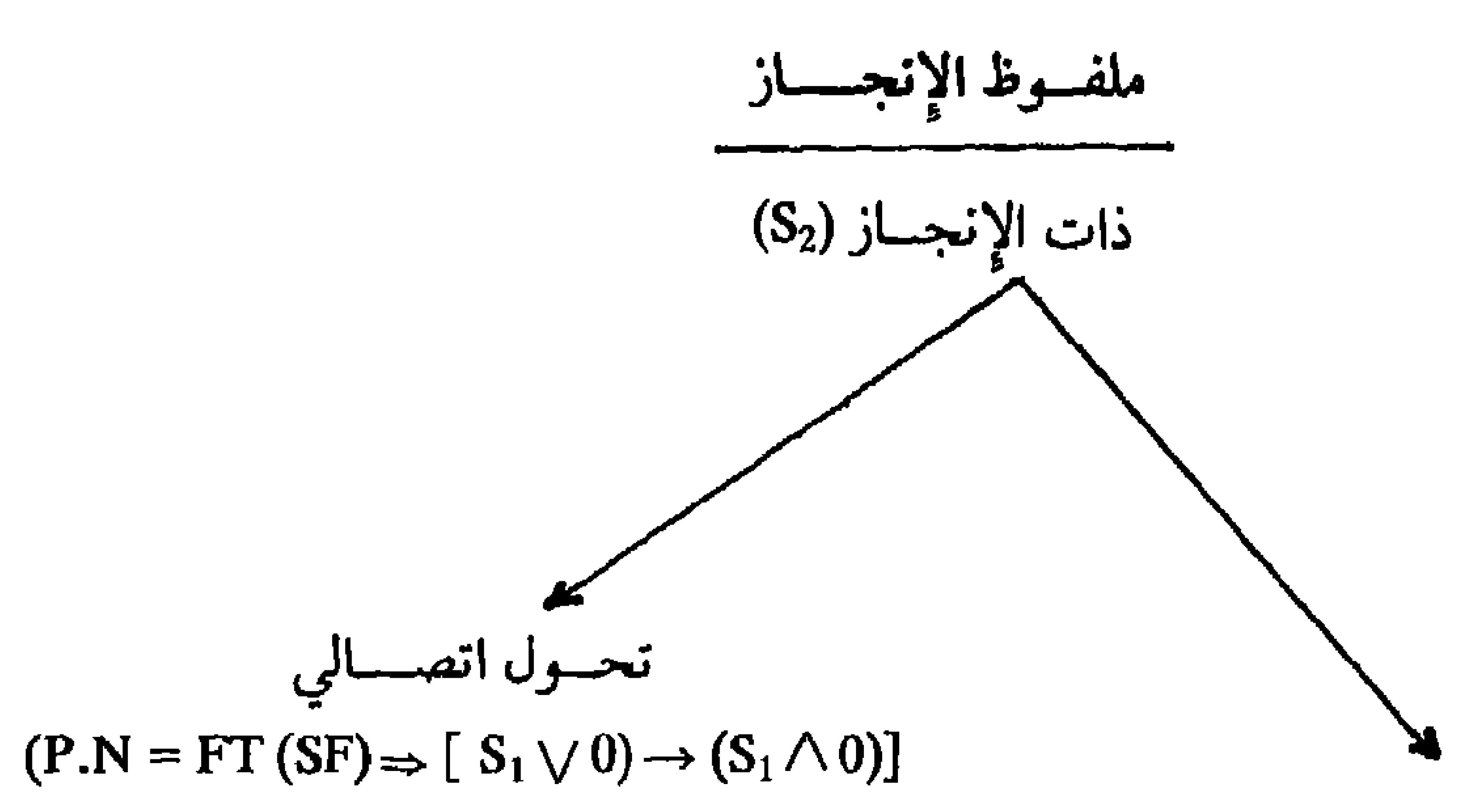
(*) نحتفظ هنا بجميع الرموز كما وضعها صاحبها حتى يَسْهُل الرجوع إلى المصادر ثم من أجل الاحتفاظ للنظام الرمزي بوحدته .

(86) **Jean Michel Adam: Le rècit. Que sais-je? 1984**

(87) **Ibid. P. 60.** ، وللتوسع في فهم البرنامج السردي يمكن الرجوع إلى المقدمة التي كتبها غريماس ، وهي بعنوان : **Les acquis et les projets -in- introduction à la sémiotique narrative et déscursive.**
J. Countés: Hachette. 1976. P. 5.

ونقرأ هذا التناوب على الشكل التالي : إنَّ ملفوظ الحالة لا بـدَّ أن يحتوي على ذات الحالة (Sujet d'état S_1) ، وهي ذات تتجه ← نحو موضوع له قيمة (Objet de valeur 0) ، وهذا الإتجاه ← هو الذي يحدد رغبة الذات . وتتناوب ملفوظ الحالة حالتان : فإما أن تكون ذات الحالة في حالة اتصال مع الموضوع ($S_1 \wedge 0$) وإمـا أن تكون في حـالة انفصـال عن الموضوع ($S_1 \vee 0$) [88] .

* تناوبٌ على مستوى ملفوظ الإنجاز :



تحـــول انفصـــالي
(P. N = FT (SF) $\Rightarrow$ [$S_1 \wedge 0) \rightarrow (S_1 \vee 0)$]

ويُقْرَأُ هذا التناوب الثاني على الشكل التالي : إنَّ ملفوظ الإنجاز (E. F) يمكن أن يأتي في شكل تَحَوُّل اتصالي ، فيكون البـرنامـج السردي (P. N) مجسـداً في الإنجاز المحَـوِّل (F.T) وممثلاً بذات الإنجاز (S. F) ، عَامِلاً على تحويل حالة الانفصال إلى حالة الاتصال :

$[S_1 \vee 0 \rightarrow S_1 \wedge 0]$ [89] .

وهكذا نرى أن علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تَمُرُّ بالضَّرورة عبـر ملفوظ الحـالة الذي يُجَسِّدُ الاتصال أو الانفصال ، كما تَمُـرُّ بعد ذلك عبر ملفـوظ الإنجاز الـذي يجسدُ تحولاً اتصالياً أو انفصالياً .

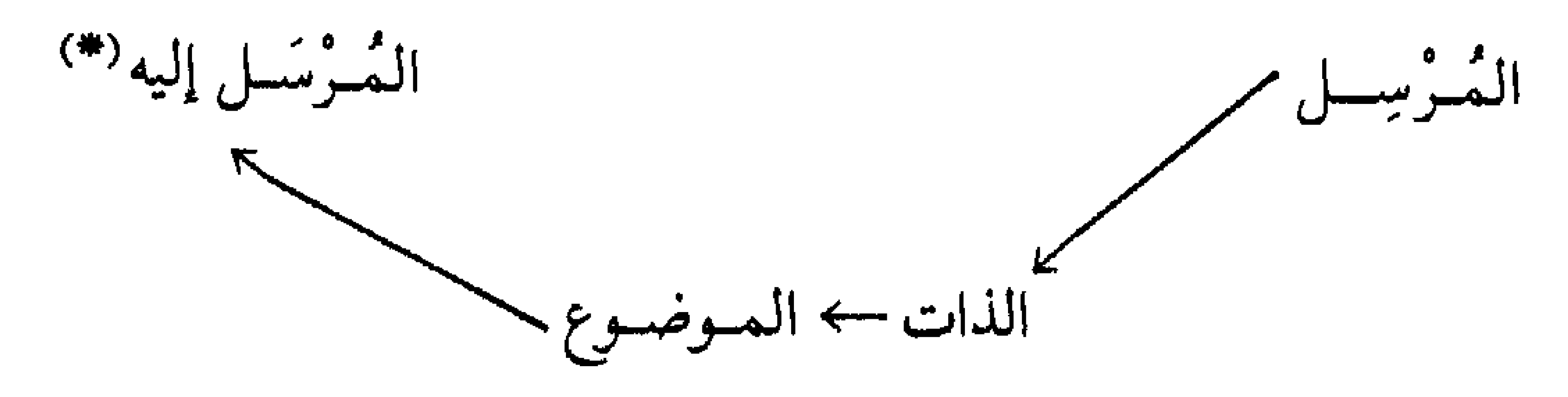
ب ـ عـلاقة التواصـل (Relation de communication) :

إنَّ فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئياً أن كل رغبة من لـدن « ذات الحالـة » لا بدَّ أن يكـون وَرَاءَها محـرك أو دافع يُسَمِّيـه « غريمـاس » مُرْسِـلاً (Distinateur) كما أن تَحْقيق الرغبة لا يَكُونُ ذاتياً بطريقة مُطْلَقَة ، ولكنه يكون موجهاً أيضاً

(88) Le rècit P. 60.

(89) Le rècit P. 60-61.

إلى عامل آخر يسمى مُرْسَلاً إليه (Distinataire) . وعلاقة التواصل بين المرسل، والمرسل إليه تَمُرُّ بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذّات بالموضوع :

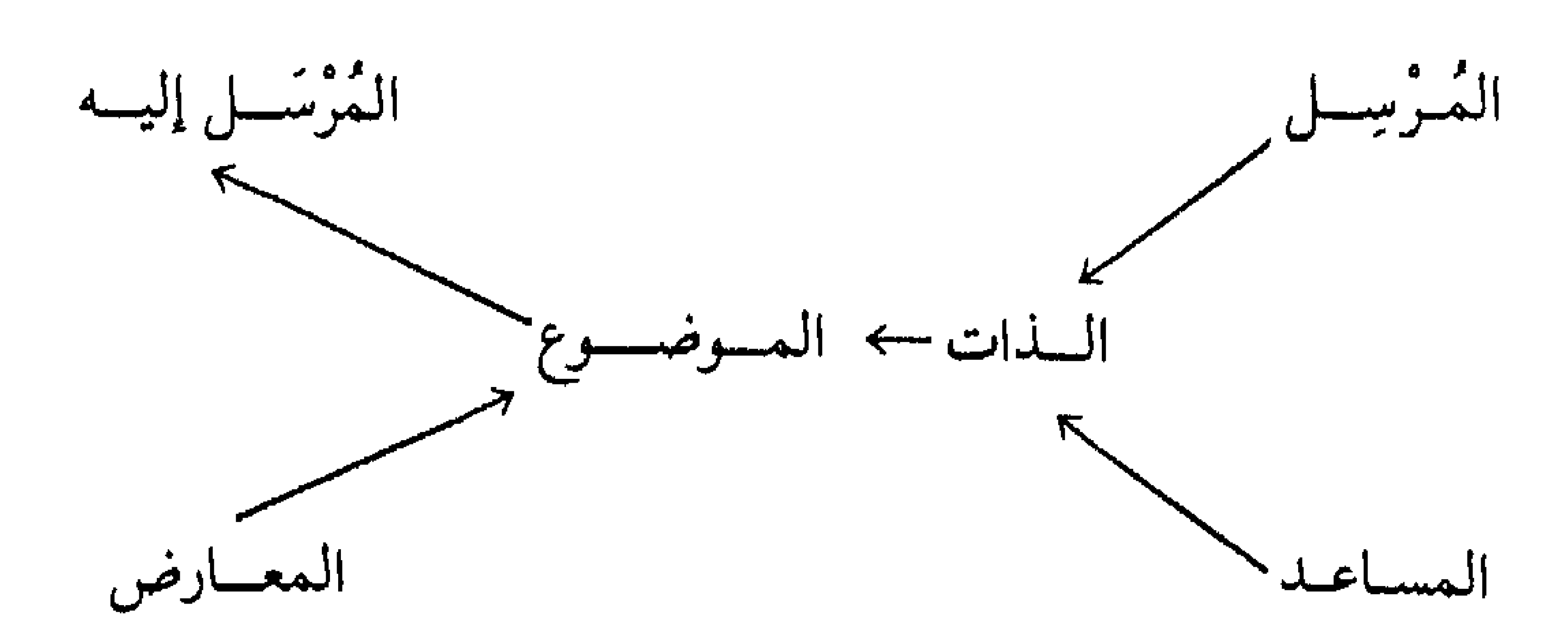


إنَّ المُرْسِل هو الذي يَجْعَلُ الذّات تَرْغَبُ في شيءٍ ما . والمُرْسَلُ إليه هو الذي يَعْتَرِفُ لذات الإنجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام[90]

جـ ـ علاقة الصراع (Relation de lutte) :

وينتج عن هذه العلاقة . إما مَنْعُ حصول العلاقتينْ السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإمَّا العَمَلُ على تحقيقهما . وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان ، أحدهما يُدعى المُسَاعد (Adjuvant) والآخر المُعَارض (L'opposant) . الأول يَقِفُ إلى جانب الذات ، والثاني يعمل دائماً على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع[91] .

هكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث السابقة على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند « غريماس »[92] :



وهو نموذج يتكون كما هو مُلاحظ من ستة عوامل رئيسية هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي بل في كل خطاب على الإطلاق .

(*) تَجْدُرُ الإشارة إلى أن المُرْسَل إليه هنا لا علاقة له بمتلقي رسالةٍ أو خطاب ، ولكنه عامل يدخل في تشكيل بنية الحكي الحَدَثِيَّة ويُحدد وظيفة من الوظائف داخل هذه البنية ، لذلك ينبغي استبعاد اعتبار العامل المرسل إليه هنا مثلاً ، على أنه القارىء .

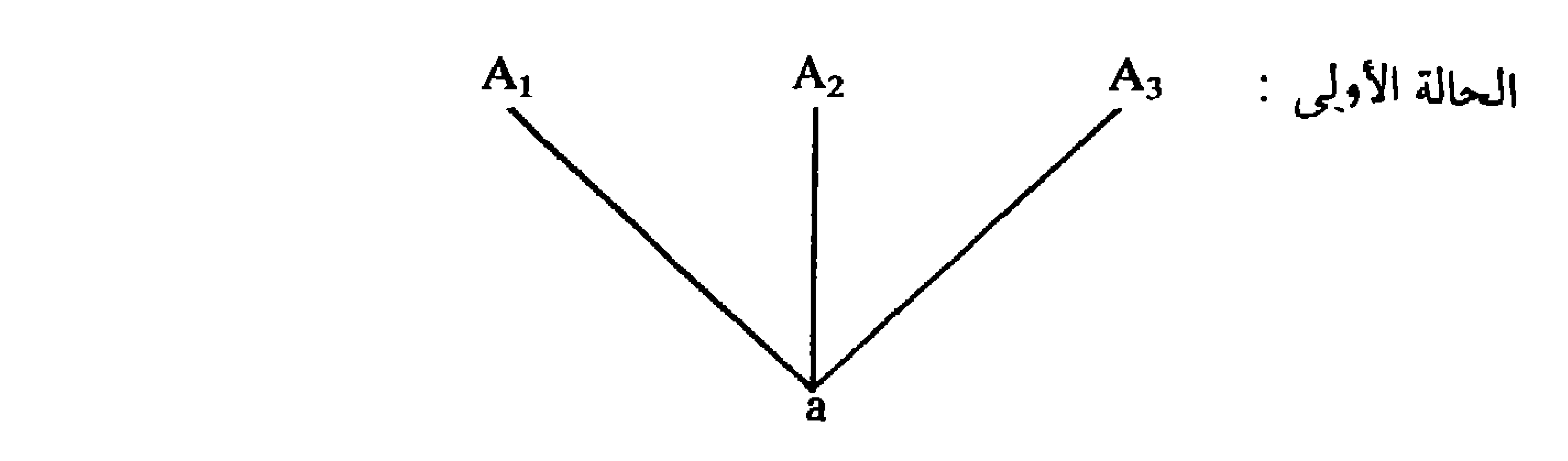
(90) Le récit P. 61.

(92-91) Le récit P. 61 - 62.

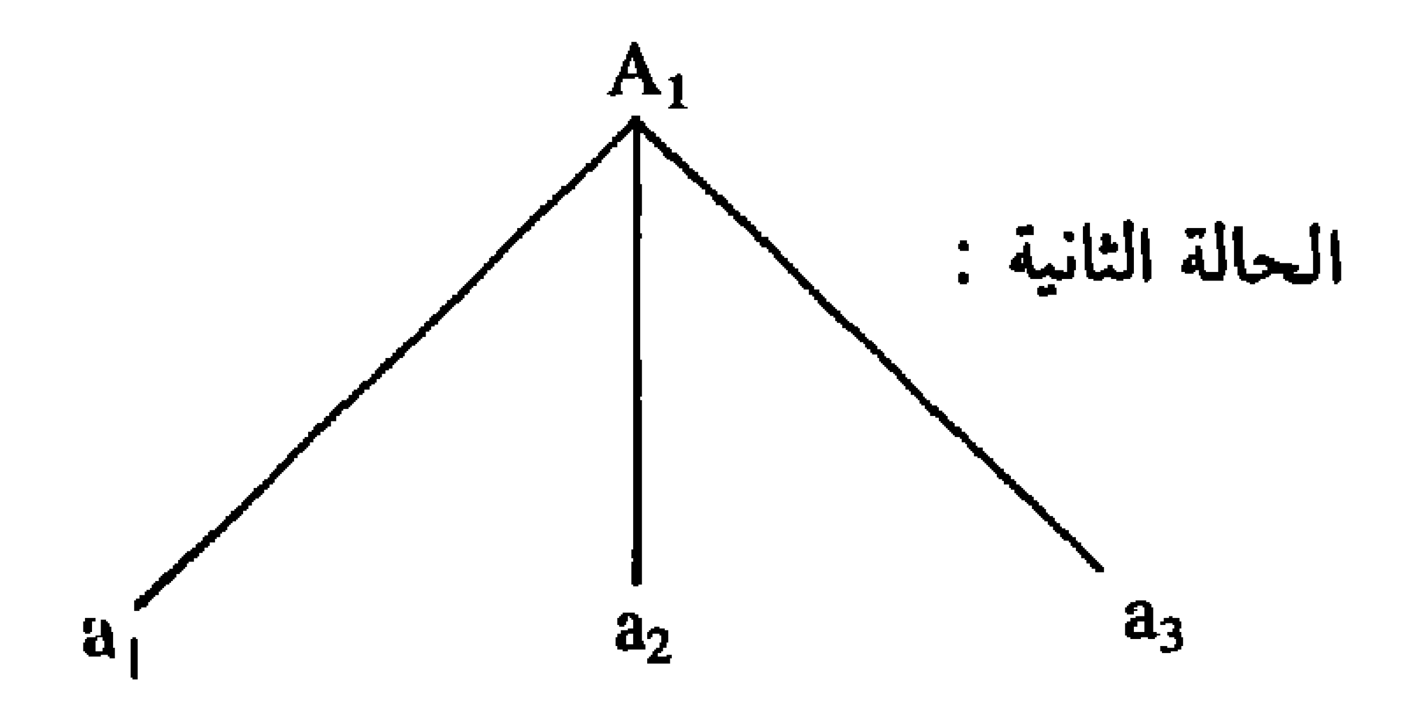
العـوامـل والممثلون (Actants et acteurs) :

إنَّ العـامل في نظر « غريماس » ليس من الضروري أن يطابق الممثل ، فلقد سبق أن أشرنا إلى أن ذات الحالة (Sujet d'état) يمـكن أن تُمثلها في البرنامج السردي ذات الإنجاز (Sujet de fair) ، وهذا يعني أن العامل الذات - في هذه الحالـة - مُمَثَّل بشخصيتين يُطْلِقُ عليهما « غريماس » مُمَثِّلَيْن (Acteurs) . وعلى العموم يمكن لعامل واحد أن يكون مُمَثَّلاً في الحكي بِمُمَثِّلَيْن أو أكثر ، كما أن مُمثّلاً واحداً يمكن أن يقوم بأدوار عَامِلِيَّة مُتعدِّدة . ويوضح « غريماس » هذه المسألة على الشكل التـالي مستخدمـاً الرَّمـز : A للدلالة على العـامل ، والرمز : a للدلالة على الممثل[93] :

الحالة الأولى :



الحالة الثانية :



إنَّ التعقيدات التي يمكن أن تنشأ عن تَعَدُّد الممثلين في العامل الواحد ، أو عن تعدد العوامل في ممثل واحد ، ثم عن تعدد البرامج السردية بسبب وجود عدد من ذوات الحالة ، برغباتهم المُـوَجَّهة نَحْـوَ موضـوعات متعـددة ، تؤدي كل هـذه التعقيدات إلى جعـل النمط الحكائي في أنواعه المعاصرة على الخصوص شائك العلاقات ، بحيث يتطلب تَحْلِيلُهُ كثيراً من الدقة ، والحذر . والواقع أن ما قدمه « غريماس » في مجال التحليل العاملي يُسَهِّلُ مهمة التحليل ، ويجعل دراسة الحكي ، وفق خطة علمية ، في حيز الإمكـان ، وأكثر مـا تكون الحَاجَةُ ملحة إلى ذلك عندما يُوَاجِهُ الناقدُ أشْكَالَ الرواية الحديثة .

---

(93) A. J. Greimas. **Les actants, les acteurs et les figures** -in- sémantique narrative et textuelle. Coll. L. Paris. 1973. P. 161.

ثم يُرَاجَعُ كتابه أيضاً Du sens II. Seuil 1983. P. 49 .

• منطق الحكي (كلود بريمون) :

إنَّ دراسة منطق الحكي تُعْتَبَرُ في الواقع استمراراً للبحث السابق ، ولهذا السبب جعلناها تابعة له .

يحدد « بريمون » في التمهيد الذي وضعه لكتابه : « منطق الحكي » المنطلقات الأساسية التي وَجَّهَتْ مَجْهُودهُ في مضمار دراسة هذا المنطق ذاته . فهو يرى أن عمله يرتكز ـ أساساً ـ على قراءة كتاب : « مورفولوجيا الحكاية » لـ : « فلاديمير بروب » . كما يرى أن مسألة إمكانية إظهار « متتالية Scéquence » من الوظائف تتكرر من حكاية إلى أخرى تُعْتَبَرُ ضوءاً كاشفاً جَعَلَهُ **يتساءل عن الشروط التي تَسْمَحُ بنقل هذه القاعدة إلى أنواع سردية أخرى أو على الأصح إلى كل أنواع الحكي**[94] . وإذا كان القسم الأول من كتابه ـ كما حدّد هو بنفسه ـ يتناول أعمال « بروب » بالتأمل ، فإن القِسْمَ الثَّاني خصَّصَهُ لدراسة ما سمَّاه : « الأدوار السردية الرئيسية Roles narratifs principaux » معتبراً هذه الأدوار بمثابة حبكة الأحداث في الحكي . والجانب المنطقي في دراسة « بريمون » يَكْمُن في هذا القسم على الخصوص ، لأنه حاول أن يجيب فيه عن سؤال شديد الأهمية ، وهو :

« هل هناك إمكانية لوصف الشبكة التامة للاختيارات المنطقية المتاحة لراوٍ ما عند أي نقطة من نقط حكيه لكي يُتَمِّمَ القصةالمَبْدُوءَة؟ »[95] وسنرى كيف أجاب عن هذا السؤال عند استعراض مجهوده الخاص في هذا المجال :

أ ـ تأملات « بريمون » في عمل « بروب » :

يرى « بريمون » أن المنهج الذي اتبعه « بروب » يمكن تطبيقه على جميع أنواع الحكي ، لأن القصة التي تُحْكى ، تحتوي على القوانين نفسها ، مهما تعددت أشْكَالُها المظهرية ؛ فالرواية يمكن أن تحول إلى « فلم » ، و« الفلم » يُمْكِنُ أن يُحْكى لمن يشاهده ، وتبقى القصة المحكية على الدوام هي هي[96] .

ويميز « بريمون » في هذا الصدد بين نوعين من السيميولوجيا : سيميولوجيات نوعية ، كل واحدة منها تهتم بفن قصصي بعينه ، وسيميولوجيا واحدة عامة ومستقلة هي سيميولوجيا الحكي[97] . إنّه يقصد هنا عِلْماً يَهْتَمُّ بالبنيات المجردة التي تتحكم في القصة كقصة ، مهما كان نوعها ، وأداؤها . (سينما ـ رواية ، مسرح . . . إلخ) .

---

(94) Çlaud Bremond: **Logique du récite.** Seuil 1973. P. 7.

(95) Ibid. P. 8.

(96) Ibid. P. 11-12.

(97) Ibid. P. 12.

اعتمد « بريمون » على نقطتين أساسيتين استخْلَصَهُما « بروب » من نموذجه الوظيفي ، وهما :

1 ـ إن متتالية الوظائف في الحكايات العجيبة الروسية هي دائماً مُتَماثِلَة .

2 ـ إن كل الحكايات الخرافية ، إذا نُظِرَ إليها من حيث بنياتها ، فإنها تَنْتمي إلى نَمَطٍ واحد .

ولكنه لاحظ أن أنواعاً أخرى من الحكي لا تخضع بشكل صارم لهذا النمط الواحد ، لأن مساراتها تَتَفرَّعُ بحيث يمكِن للسَّارد أن يختار السير في اتجاه دون الاتجاهات الأخرى ، ولهذا فإن خارطة الحكي لم تَعد قاصرة على مسار واحد ، ولكنها انفتحت على مسارات متعددة[98] . ويتساءل « بريمون » ـ بهذا الصدد ـ عن إمكانية إخضاع هذه التعددية في المسارات إلى النموذج المنهجي الذي اعتمد عليه « بروب » ، وَوَضْع قَانُونٍ لَها[99] .

يعتقد « بريمون » أن منهج « بروب » لم يستطع مع ذلك ـ بالطريقة التي جاء عليها ـ أن يكتشف « الوظائف المحاور Les fonctions pivots » في الحكاية الروسية نفسها ، وهي وظائف يمكن اعتبارها بمثابة مؤشرات تَسْمَحُ بتغيير مَسَار الحكي ، وبإمكانية تعدد مساراته[100] . إن متتالية الوظائف بالنسبة « لبروب » مَحْكُومة بضرورة منطقية وجمالية وبترتيب زمني ، وهو لذلك لم يترك أي مجال لاحتمالات أخرى ، فوظيفة الصراع (Lutte «H») مثلاً تَلْحَقُ بها بالضرورة وظيفة النصر (Victoire «I») أما إذا حدث وانتهى الأمر بالبطل إلى الهزيمة ، فإن « بروب » لا يسجل الوظيفة الأولى ، وإنما يغيرها بوظيفة أخرى ، وهي : الإساءة (Méfait «A»)[101] .

يعتقد « بريمون » أنَّ « النصر » ليس إلَّا احتمالاً واحداً من الاحتمالات الممكنة وهي : (الهزيمة ـ النصر والهزيمة(*) ـ لا نصر ولا هزيمة) وكلها تُلْغَى من حساب « بروب »[102] .

يقول « بريمون » مقترحاً بديلاً جديداً للنظر إلى بنية الحكي يُصَحِّحُ ما جاء به « بروب » :

« عِوضَ أنْ نُصَوِّر بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية الخط من الألفاظ المتتابعة حسب نِظَامٍ ثابت ، فإننا سنتخيَّل هذه البنية كَتَجْميعٍ لعدد معين مِنَ المتتاليات التي

(98 - 99) Ibid. P. 19

(100) Ibid. P. 19-20

(101) Ibid. P. 20-21.

(*) كأَنْ يَنْتصر البَطَلُ في جانب وينهزم في جانب آخر .

(102) Ibid. P. 25

تتراكب ، وتنعَقِد (Se nouent) وتتقاطع وتتشابك على طريقة أَلْيَافٍ عضلية أو خيوط ضفيرة »[103] .

وهكذا يحاول « بريمون » أن يخرج من التصور التبسيطي الذي أخذ به « بروب » معتبراً بنية الحكي شديدة التعقيد وقابلة على الدوام لعدد معين من الاحتمالات في مسار تَكَوُّنها ، وهذا ما يَسْمَحُ له بالفعل أن يُعَمِّمَ دراسة منطق الحكي على أنواعٍ أكثر تعقيداً من الحكايات العجيبة كالرواية مثلاً .

ب ـ اقتراح بريمون في مجال منطق الحكي :

يُوضِحُ « بريمون » اقتراحه انطلاقاً من تقديم تصور خاص للمتتالية الحكائية البسيطة وللقانون الذي يحكمها ؟ فَكُلُّ متتالية متحققة في الحكي لا بدّ أن تَمُرَّ بثلاث مراحل :

1 ـ وضعية « تفتح » إمكانية سلوك ما أو حدث ما .

2 ـ الانتقال إلى بداية الفعل بالنسبة لتلك الإمكانية (ويتجلى ذلك في شكل سلوك يستجيب للتحريض الذي تتضمنه الوضعية الأولى) .

3 ـ نهاية الحدث الذي « يُغْلِقُ » مسار المتتالية إما بالنجاح أو الفشل[104] .

والواقع أن كل مرحلة لها احتمالان اثنان[105] :

المرحلة الأولى ←
- تفتح إمكانية حصول الفعل
- أَوْ لا تفتح إمكانية حصول الفعل .

المرحلة الثانية ←
- تُحَقِّقُ الإمكانية(*)
- أو لا تُحَقِّقُ الإمكانية .

المرحلة الثالثة ←
- تُحَقِّقُ النتيجة
- أَوْ لَا تُحَقِّقُ النتيجة .

(103) Ibid. P. 29.

(104) C. Bremond: **Logique du récit.** P. 32.

وانظر أيضاً : C. Bremond: **La logique des possibles narratifs** in-communications 8. Seuil. 1981. P. 66.

(105) استفدنا هنا من التوضيح الذي وضعه : جان ميشال آدام في كتابه :

Le recit. Que sais-je? 1984. P. 32.

(*) إن الإمكانية يمكن أن تكون مُحْتَمَلة (أي مفتوحة) ولكنها غير مُحَقَّقة بمعنى لم يُشْرَعْ في إنجازها .

وعلى هذا فإن أحداث الحكي يمكنها - في نظر « بريمون » - أن تُرَتَّبَ وفق نمطين أساسيين ، وذلك بالنظر إلى كونها تُهَيِّءُ الشروط الملائمة لتَحَقُّقِ الشيء أو تَعْمَلُ على معاكسة هذا التحقق . وهذان النمطان هما نَمَطُ التَّحْسين «Amélioration» ونمط الإنحطاط «Dégradation» وتوزع الإمْكانات عليهما وِفْق الشكل التالي[106] :

1) تَحْسِينٌ مَطْلُوب ← مسار التحسين ← تحسين محصل عليه . / تحسين غير محصل عليه .
غياب مسار التحسين

2) انحطاط مُتَوَقَّعٌ ← مسار الانحطاط ← انحطاط حاصل . / انحطاط مُتَحَاشَى .
غياب مسار الانحطاط

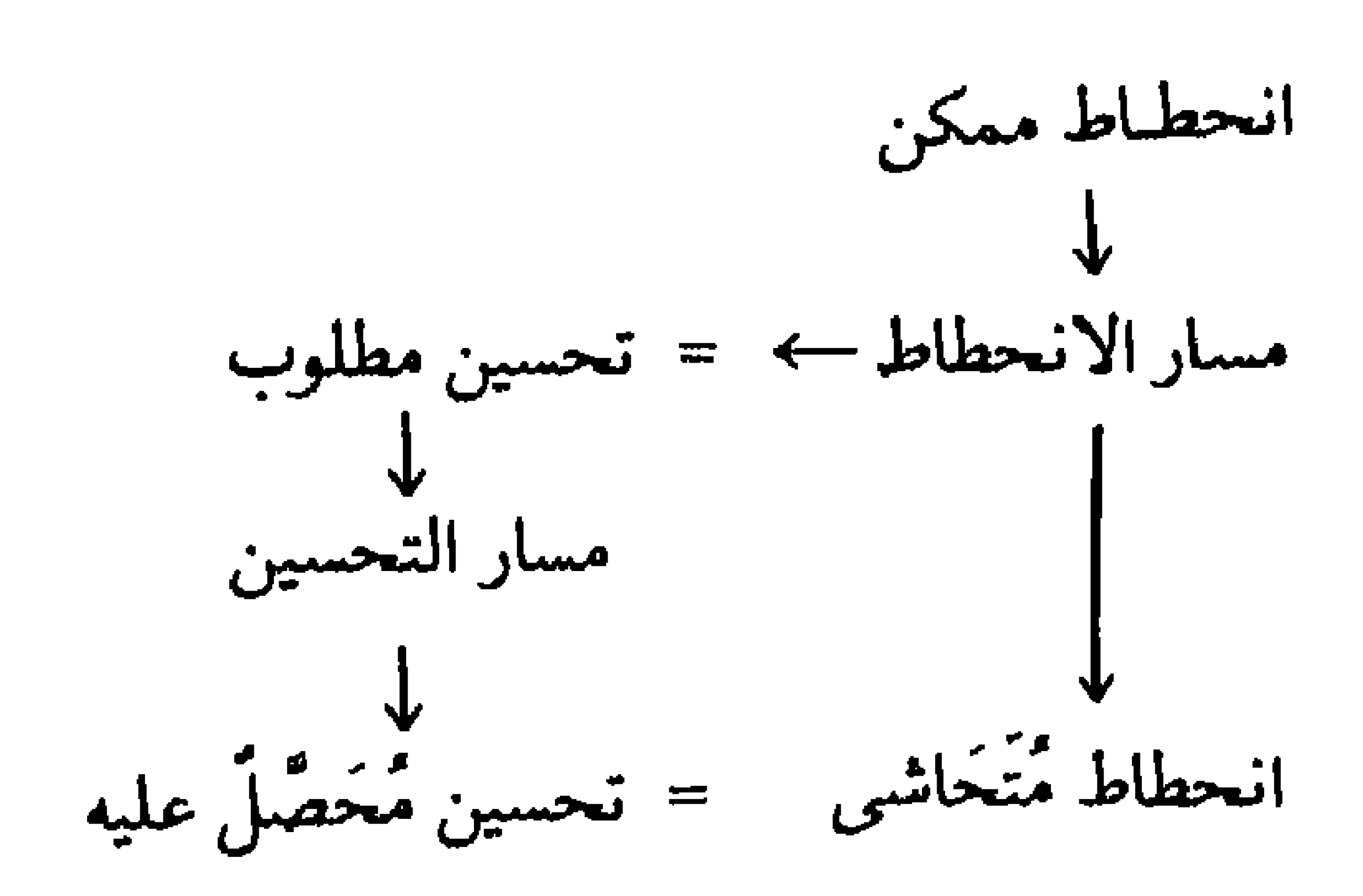
إنَّ الجانب المهم في هذه الاحتمالات عند « بريمون » هو الابتعاد عن التطور الخطي الذي رَسَمَهُ « بروب » للحكي . « فبريمون » بوضعه تلك الاحتمالات أمكنه أن يتبين بأن مساري التحسين أو الانحطاط إذا لم يتحقق أحَدُهما فهذا يعني أن المَسَار المُعَارِض يَتَدَخَّلُ لمنع هذا التحقق ، مما يَدُلُّ على أن تطور الحكي لا يمضي دائماً في شكل أحاديّ الخط ، فقد يحصل التداخل (L'enclave) بين مسارين متعارضين . ويوضح « بريمون » هذه الحالة كالتالي[107] :

تحسين مطلوب
↓
مسار التحسين ← = انحطاط ممكن
↓
مسار الانحطاط
↓
تحسين غير محصل عليه = انحطاط مُنْجَز

(106) C. Bremond: **La logique des possibles narratifs.** P. 68.

(107) Ibid. P. 69.

وكذلك الأمر بالنسبة للحالة الثانية :



إنَّ ما قام به « بريمون » في هذا المجال يَقْتَرِبُ كثيراً مما صاغه « غـريماس » ، فمـا يسميه الأول مسار التحسين ومسار الانحطاط يجعله الثاني تحت اسم واحد يُطْلَقُ عليه ـ كما رأينا سابقاً ـ البرنامج السردي ، و« غريماس » يتحدث أيضاً عن الاحتمالات الممكنة لتعقد الحكي ، وذلك بتعدد البرامج السردية ، وتداخلها .

وجميع القضايا التي عالجها «بريمون» تحت ما سماه مسار التحسين ومسـار الانحطاط يتحدث فيها أيضاً عن الآحتمالات والعلاقات المنـطقية التي تـربط بين ما يُسَمِّيـه المستفيد (Bénéficaire) وهو مقابل « ذات الحالة » عند « غريماس » ، وبين الحليف (L'allié) الذي يقابل عند « غريماس » « ذات الإنجاز »(108) .

والواقع أن « بريمون » يستخدم مُصْطَلحات كثيرة وغير ثابتة لتحديد الأدوار الأساسيـة في الحكي . وفي كتابه منطق الحكي يَسْتَخدِمُ سِتَّـة مصطلحـات تتعلَّقُ بالأدوار الـرئيسية ، نستطيع أن نقارنها مع مقابلاتها عند « غريماس » وعند « بروب » ، لأن « بريمون » لا يَخْرُج كثيراً عن التَّحْديدات التي سُبِقَ إليها ، بقدر ما نراه يبحث لها عن مُصْطَلحات أُخرى مُقَاربة . ونتبين ذلك من جدول المقابلة التَّالي :

(108) Ibid. P. 71

الأدوار الرئيسية في الحكي						
6	5	4	3	2	1	
Acquéreur مُحصِّل الاستحقاق	Frustrateur مُخبِط	Protecteur حامي	Influenceur مُحَرِّض	Agent فاعل(*)	Patient منفعل(*)	عند بريمون
Distinataire مُرْسَلٌ إليه	Opposant مُعارض	Adjuvant مُساعد	Distunateur مُرْسِل	Sujet de faire ذات	Sujet d'état ذات الحالة	عند غريماس
	Agrésseur مُعْتَدِي	Donateur واهب Auxiliaire مساعد	Mandateur باعث	Héros بطل	Héros بطل	عند بروب

ويُجْهِدُ « بريمون » نَفْسَهُ كثيراً من أجل دراسة جميع الأوضاع الممكنة لهذه الشخصيات ، والإمكانات المحتملة لقيامها بوظائفها داخل الحكي . والواقع أن مَجْمُوع القسم الثاني من كتابه ، يسير في هذا الاتجاه بحيث يَفْرِضُ التحليل المنطقيُّ نَفْسَهُ في جميع تفاصيله . ولكي نأخذ فكرة قريبة عن التفريعات التي يولدها « بريمون » أثناء تحليلاته المنطقية ، نعطي المثال بحالة المنفعل (Patient) .

يُعَرِّفُ « بريمون » المنفعل على الشكل التالي :

« إننا نعطي تعريف القائم بدور المنفعل ، لكل شخصية يُظْهِرها الحكيُ متأثرة ـ بشكل أو بآخر ـ بجريان الأحداث المُحْكَاة »[109] .

هناك أولاً الوضعُ الأول الذي يكون عليه المنفعل في أي حكي ، إذ أنه يبدو لأول وهلة خاضعاً لحالة معينة يَرْمُز إليها « بريمون » بالحالة (أ) ويُعْطِي المثال التالي عنها :

« كان هناك ملك ليس له أطفال » .

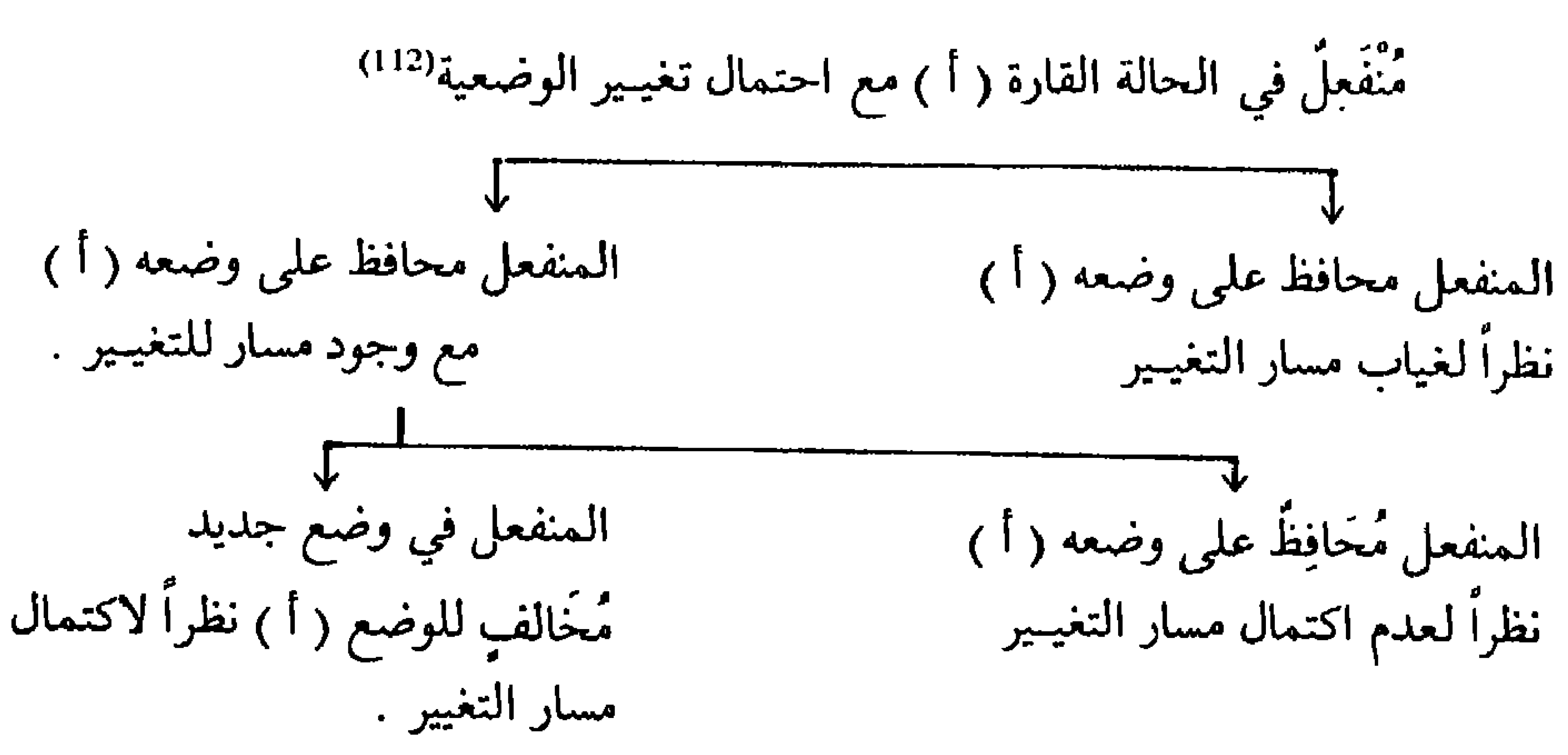
ويفترض أن هذه الحالة إمَّا أن تبقى على ما هي عليه دون تغيير ، وإما أن تتغير . ولكن لكي تتغير يُشْتَرَط أن يحتوي الحكي على « مسار للتغيير Prossesus de modification » . ومن الطبيعي أن هذا التغيير لا يحدث طفرة واحدة ، كما أنه لا يأتي

(*) يعطي بريمون مصطلحين آخرين لهذين الدورين وهما : المستفيد (Bénéficaire) والحليف (L'allié)
انظر مقاله : **La logique des possibles narratifs.**

(109) C. Bremond: **Logique du récit.** P. 139.

عفوياً ، إذ أن مسار التغيير ينبغي أن يكون متجهاً أولاً إلى تغيير الحالة الأولى . كما أنه يَنْبَغي أنْ يمضي إلى النهاية في هذا التغيير دون أن يَتَوَقَّفَ في منتصف الطريق، لأنه يمكن، إذا نحن احتفظنا بالمثال السابق ، أن تكون زوجة الملك حاملاً ، إذن هناك مَسَارٌ للتغيير ، غير أنه ليس من الضروري أن نتحدث عن تغيير فعلي للحالة الأولى ، فالأمر رغم كل شيء لا يزال في مَرْحلة الاحتمال فقط ، فالزوجة يمكن أن تُجْهِضَ أو تَلِدَ مخلوقاً أَبْلَه[110] . إنَّه إذن لا يمكن الحديث عن تغييرٍ حقيقي حاصل في الحالة الأولى إلاَّ عندما ينتهي مسار التغيير إلى نتيجة إيجابية(*) . وعندما يتحقق ذلك نكون أمام حالة جديدة قارة تتطلب مساراً آخر للتغيير وهكذا[111] .

إن جميع الاحتمالات التي وضعها « بريمون » في المثال السابق يمكن وضْعُها على الشكل التالي باختصار :



وهكذا يمضي « بريمون » في دراسة جميع الاحتمالات المتعلقة بالأدوار الرئيسية في الحكي ، مقدماً أمثلة تطبيقية مُوَضِّحَةً في الغالب .

إنَّ الدراسة المنطقية للحكي ، وخاصة مثل هاته التي قام بها « بريمون » تبين إلى أي حد يمكن دراسة الاحتمالات المتاحة للمبدع ، وهو يبني عمله الحكائي ، وهذه الاحتمالات رغم تَعَدُّدِها أحياناً تبقى محصورة في نطاق محدد يمكن معه دراستها بطريقة علْمية ودون دوران في متاهة الافتراضات ، والتأويلات الاعتباطية .

(111 - 110) Ibid. P. 139-140

(*) إن انتهاء مسار التغيير إلى نتيجة سلبية يمكن اعتباره تغييراً للحالة الأولى ولكن في اتجاه مغاير وهذا ما لم ينتبه إليه « بريمون » في هذا الموضع على الخصوص .

(112) انظر التقسيم نفسه في المرجع السابق (P. 141) وقد قدمنا المثال نفسه مع قليل من التصرف للتوضيح .

مكونـات الخطـاب الســردي

الســـــرد (La narration)

مفهـوم الســرد :

يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين :

أولاهما : أن يحتوي على قصة مَّا ، تَضُمُّ أحداثاً معينة .

وثانيتهما : أن يُعَيِّن الطَّريقة التي تُحْكَى بها تلك القصة . وتُسمى هذه الطريقة سرداً ، ذلك أن قصة واحدة يُمْكِنُ أنْ تُحْكى بطرق مُتعدِّدة ، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعْتَمَدُ عليه في تمييز أنْماط الحَكْي بشكل أساسي .

إنَّ كون الحكي ، هو بالضرورة قصة محكية يَفْتَرِضُ وجود شَخْصٍ يحكي ، وشخْصٍ يُحْكى له ، أي وجود تواصل بين طرف أول ، يدعى « راوياً » أو سارداً Narrateur وطرف ثانٍ يدعى مروياً له أو قارئاً (Narrataire) (113) . وسنرى عند حديثنا عن الشخصية الحكائية أن المبدأ في علاقة الراوي بالقارىء هو مبدأ الثقة ، لأن القارىء ينقاد مبدئياً نحو الثقة في رواية الرَّاوي . وإذا نحن تجاوزنا مجمل القضايا التي تناقشها البنائية في هذا المجال ، وهي متعلقة مثلاً بالتمييز بين الكاتب والراوي ، وبين القارىء والمروي له ، فإننا نَسْتَخْلِصُ من كلِّ ما سبق أن الرواية أو القصة باعتبارها محكياً أو مروياً تمر عبر القناة التالية :

الـراوي	——— القصَّـة ———>	المَرْوي لَـهُ

وأن « السرد » هو الكيفية التي تُرْوى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها ، وما تخضع له من مؤثرات ، بَعْضُها متعلق بالراوي والمروي له ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها .

---

(113) J. L. Dumortier et Fr. Plazanet: **Pour lire le récit.** Ed. Duclot. 1980. P. 89-90.

إنّ القصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها ، ولكن أيضاً بالشكل أو الطريقة التي يُقَدَّمُ بها ذلك المضمون ، وهذا مَعْنَى قول كيزر (Wolfgang Kayser) :

« إن الرواية لا تكون مُمَيَّزة فقط بمادتها ، ولكن أيضاً بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أنْ يَكُـونَ لها شَكْـلٌ ما ، بمعنى أن يكـون لها بـداية ووسط ، ونهـاية »(114) . والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المَحْكية في الرواية ، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وَحِيل لكي يُقَدِّم القصة للمروي له .

زاويـة رؤيـة الـراوي (أو أشكال التبئير Focalisation)(*)

يُعَرِّفُ بوث (Wayne G. Booth) زاوية الرؤية (Point de vue) بقوله : « إننا متفقـون جميعاً على أن زاوية الرؤية ، هي بمعنى من المعاني « **مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه** »(115) .

ويتبين لنا من خلال هذا التعريف أن زاوية الرؤيـة عند الـراوي ، هي متعلقة بـالتقنية المُسْتَخدمة لحكي القصة المتخيلة . وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها ، هو الغاية التي يَهدِفُ إليها الكاتب عَبْر الرَّاوي . وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة ، أي تُعَبِّر عن تجاوز معين لما هو كائن ، أو تُعَبِّر عَمَّا هو في إمكان الكاتب ، ويُقْصَدُ من وراء عرض هذا الطموح التأثيرُ على المرْوي له أو على القُرَّاء بشكل عام . ولا يهمنا هنا أن نتحدث عن مضمون هذا الطموح ، ولكن عن الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يُعَبَّرُ بواسطتها عَنْهُ .

يُمَيِّزُ الشكلاني الروسي « توماتشفسكي » بين نمطين من السرد : « سَرْدٌ مـوضوعي (Objectif) ، وسَرْدٌ ذاتي (Subjectif) ، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكـاتب مُطَّلِعاً على كل شيء ، حتى الأفكار السرية للأبطال . أمـا في نظام السـرد الذاتي ، فـإننا نَتَتَبَّـعُ الحكي من خلال عَيْنَيْ الراوي (أو طـرف مستمع) متـوفرين على تفسيـر لكل خبـر : متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه »(116) .

---

(114) Wolfgang Kayser: **Quit racente le roman,** in-Poétique du récit points. Seuil. 1977. P. 66.

وانظر أيضاً دراسة هذا الجانب من زاوية علاقة الملفوظ بالتلفظ (L'enoncé et et l'enonciation) . في كتاب : Bernard Valette: **Esthétique du roman moderne.** Nathan. 1985. P. 21-22.

(*) إن التبئير في الأعمال القصصية هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد ، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راوياً مفترضاً لا علاقة له بالأحداث . انظر زيادة توضيح المصطلح في كتاب :

Francis Vanoye: **Récit écrit-Récit Filmique.** Ed: CEDIC. Paris 1979. p. 147-148.

(115) Wayne G. Booth **«Distance et point de vue»** Poétique du récit. (مذكور) P. 87.

(116) نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكـلانيـين الروس - تـرجمة إبـراهيم الخطيب . مؤسسـة الأبحاث العربية . ط : 1 . 1982 . ص : 189 .

ففي الحالة الأولى (السرد الموضوعي) يكون الكاتب ، مُقَابِلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليُفَسِّر الأحداث ، وإنما ليصفها وصفاً محايداً كما يراها ، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال ، ولذلك يُسَمَّى هذا السرد موضوعياً لأنه يترك الحرية للقارىء ليفسر ما يُحْكَى له وَيُؤَوِّلَهُ ، ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعية .

وفي الحالة الثانية لا تُقَدَّمُ الأحداثُ إلاَّ من زاوية نظر الراوي ، فهو يُخْبِرُ بها ، ويعطيها تأويلاً معيناً يَفْرِضُهُ على القارىء ، ويدعوه إلى الاعتقاد به . نموذَجُ هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية ، أو الروايات ذات البطل الإشكالي .

والواقع أن « توماتشفسكي » قد سبق غَيْرَهُ إلى تحديد زاوية رؤية الراوي هذه وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته ، في الوقت الذي نجد فيه أغلب النقاد المعاصرين يعتبرون الناقد الفرنسي « جَانْ بويون » (Jean Pouillon) في كتابه « الزمن والرواية »(*) أول مَنْ فَصَّلَ القَوْلَ في زاوية الرؤية هذه[117] . ونتعرض هنا لزاوية الرؤية السَّردية للراوي كما وضعها « جان بويون » مُعْتَمِدِين في ذلك على مقال لِـ « تودوروف » بعنوان : مقولات الحكي . والجدير بالذكر أن « تودوروف » اعتبر مجموع زوايا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكي :

أ ـ الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف) (Vision par derrière) :

ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالباً هذه الطريقة ، ويكون الراوي عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل ، كما أنه يستطيع أن يُدْرِكَ ما يدور بخلد الأبطال . وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلاً أن يُدْرِكَ رغبات الأبطال الخفية ، تلك التي ليس لهم بها وَعْيٌ هم أنفسهم[118] . ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية ، هي ما أشار إليه « توماتشفسكي » بالسرد الموضوعي .

ب ـ الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع Vision avec) :

وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية ، فلا يُقَدِّمُ لنا أيَّ معلومات أو تفسيرات ، إلاَّ بعد أن تكون الشخصية نَفْسُها قد توصلت إليها . ويُسْتَخْدَمُ في

(*) نشير هنا إلى أن توماتشفسكي أصدر بحثه المتعلق بنظرية الأغراض الخاص بالسرد منذ سنة 1923 بينما نشر بويون كتابه هذا سنة 1945 .

(117) وردت أيضاً إشارة إلى هذه الرؤية السردية في كتاب : Jean Luis Cabanès: **Critique littéraire et scieuces humaines.** Privat-éditeur 1974. P. 135-136.

وانظر أيضاً كتاب :

Georges Jean: **Le roman.** Seuil, 1971. P. 144 - 145.

(118) T. Todorov: **Les catégories du récit,** in-l'analyse structurale du récit -Communications 8. Seuil. 1981. P. 147-148.

هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر **الرؤية مع** ، فإذا ابْتُدِىء بضمير المتكَلِّم وتَمَّ الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب ، فإن مجرى السرد يَحْتَفِظُ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية[119] . والراوي في هذا النوع إمَّا أن يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مُسَاهِمة في القصة .

إنَّ الرؤية مع ، أو العلاقة المُتَساوية بين الراوي ، والشخصية هي التي جعلها « توماتشفسكي » تحت عنوان : « السرد الذاتي » . والواقع أن الراوي يَكُونُ هنا مصاحباً لشخصيات يَتَبَادَلُ معها المعرفة بِمَسَارِ الوقائع . وقد تكون الشخصية نَفْسُها تقوم برواية الأحداث ، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية ، سواء في الاتجاه الرومانسي أو في اتجاه الرواية ذات البطل الإشكالي .

جـ ـ الراوي < الشخصية (الرؤية من خارج ـ Vision de dehors) :

ولا يَعْرِفُ الراوي في هذا النوع الثالث إلاَّ القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية ، والراوي هنا يَعْتَمِدُ كثيراً على الوصف الخارجي ، أي وصف الحركة والأصوات ، ولا يعرف إطلاقاً ما يدور بخلد الأبطال . ويرى « تودوروف » أن جهل الراوي شبه التام هنا ، ليس إلاَّ أمراً اتفاقياً ، وإلاَّ فإن حكياً من هذا النوع لا يمكن فهمه[120] .

ونلاحظ أن « توماتشفسكي » لم يُشِرْ إطلاقاً إلى هذا النوع الثالث من زاوية الرؤية السردية ، وهذا الأمر راجع إلى أن الأنماط الحكاية التي تَتَبَنَّى مثل هذه الرؤية السردية لم تكن قد ظَهَرَتْ بشكل واضح إلاّ بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد ، ووُصِفَتِ الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشَّيْئية ، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية كما أن بعضها يَكَادُ يخلو من الحدث؛ هناك غالباً وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم ، وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح . والقارىء في مثل هذه الروايات يَجِدُ نَفْسَهُ دائماً أمام كثير من المبهمات عليه أن يَجْتَهِدَ بنفسه لإكْسابها دلالةً معينة .

مظاهر حُضور الراوي (السارد) في الحكي :

إن دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي ، ويقتضي الكلام عن ذلك الإجابة عن السؤال : من يتكلم في الحكي أو في الرواية ؟ ثم الإشارة ثانياً إلى تدخلات الراوي في الحكي ، وأخيراً الحديث عن تناوب عملية السرد في القصة أي الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السَّرْدَ عددٌ من الرواة ، إمَّا أن يكونوا أبْطالاً في الوقت

---

(119) T. Todorov: **Les catégories du récit**, in-L'analyse structurale du récit - Communications. 8.Seuil. 1981 P. 147-148

(120) Ibid P. 148

نفسه ، أو رواة لا علاقَة لهم بالحدث الحكائي أي مجرد شهود[121] .

* **المتكـلم في الحـكي :**

هنـاك حـالتـان : إمـا أن يكـون الـراوي خـارجـاً عن نـطاق الحكي Narrateur hétérodiégétique ، أو أن يكون شخصية حكائيةموجودة داخل الحكي ، فهو إذاً راوٍ مُمَثِّلٌ داخـل الحكي Narrateur homodiégétique وهذا التمثيـل له مستـويات ، فـإمـا أن يكـون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي ، يتنقل أيضاً عبر الأمكنة ، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث ، وإمَّا أن يكون شخصية رئيسية في القصة[122] .

* **تدخلات الراوي في سياق السرد :**

عندما يكون الراوي مُمَثِّلاً في الحكي ، أي مشاركاً في الأحداث إمَّا كشاهد أو كبطل ، يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات ، تكون ظاهرة ومَلْموسة إذا ما كان الراوي شاهداً لأنَّها تُؤدِّي إلى انقطاع في مسار السرد ، وتكون مُضْمَرَةً ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلاً[123] .

وفي بعض الحالات التي يكون فيها الراوي غير مُمَثَّلٍ في الحكي ويلجأ إلى التَّدَخُّل والتعليق على الأحداث ، فإن الأمر قد يؤدي إلى تَصْديع البناء الخيالي الـذي أقامـه الراوي نفسـه ، إذ يصعب بعد هـذا على القارىء أن يُصَدِّق بأن الأبـطال لَـدَيْهم حُـريـة الحـركـة والتصرف .

* **تعـدد الـرواة :**

يَسْمَحُ الحَكْيُ باستخدام عَدَدٍ من الرواة ، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبْطال أنفسُهم على رواية الوقائع واحداً بعد الآخـر ، ومن الطبيعي أن يَخْتصَّ كُـلُّ واحد منهم بسرد قصته ، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاويـة النظر لِمـا يرويـه الرُّوَاةُ الآخرون ، وهذا ما يُسَمَّى عادة بالحكي داخل الحكي ، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكلٍ متميزٍ يسمى الرواية داخل الرواية[124] .

إن تعدد الرواة يؤدي غالباً إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة ، وتنتمي إلى هذا النوع الروايات الرسائلية . وليس من الضروري أن تكون الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدد الرواة ، فبإمكـان راوٍ واحـدٍ أن يَعْقِدَ عـلاقات بين مقـاطع حكـائية مختلفـة من حيث زاوية الرؤية ، وهكذا يولد الرَّاوي الواحد زوايا متعددة للرؤية .

* * *

---

(121) (مرجع مذكور) **Pour lire le récit** P. 111.

(122) Wayne G. Booth: **Distance et point de vue,** in-Poétique du récit. Seuil. 1977. P. 94-95.

(123) **Pour lire le récit P. 117.**

(124) **Pour lire le récit P. 118**

الشخصيــة الحكــائية (Le personnage)

إذا كان النَّقْدُ الشكلاني ، ممثلاً في أبحاث « فلاديمير بروب » على الخصوص ، ونَقْدُ علم الدلالة المعاصر ، مُمَثَّلاً في أبحاث « غريماس » ، قد حاولا معاً تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها ،دون صرف النظر عن العلاقة بينها ، وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص ، فإن هذه الشخصية قابلة ـ كما رأينا سابقاً ـ[125] لأن تُحَدَّدَ مِنْ خِلاَلِ سِمَاتها ، ومظهرها الخارجي . ولَمْ تغفل الأبحاث الشكلانية والدلالية هذا الجانب ، وإن كنا نلاحظ أنها تَوَسَّعَتْ في الجانب الأول، أي جانب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي . ولقد كان التصور التقليدي للشخصية يَعْتَمِدُ أساساً على الصفات مما جعله يخْلط كثيراً بين الشخصية الحكائية (Personnage) والشخصية في الواقع العياني (Personne)[126] وهذا ما جعل « ميشال زرافا » يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية :

« إن بطل الرواية هو « شخص » (Personne) في الحدود نفسها التي يكونُ فيها علامة على رؤية ما للشخص »[127] .

يُضاف إلى هذا كله أن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها ، أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي ؛ أولاً لأن بعض الضمائر التي تَحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة كما يؤكد « بنفنيست » على ما هو ضد ـ الشخصية ، أيْ عَلى مَا هُو ليس بشخصية محددة ، مثال ذلك : ضمير الغائب ، فهذا الضمير في نظر « بنفنيست » ليس إلاَّ شكلاً لفظياً وظيفته أن يُعَبِّر عن اللاَّشخصية[128] . لأن القارىء نفسه يَسْتَطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القَبْلية ليُقَدِّمَ صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية. وهذا ما عبّر عنه « فليب هامون » (PH. Hamon) عندما رأى بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارىء أكثر مما هي تركيب يقوم به النص[129] .

وعندما قال « رولاند بارت » مُعَرِّفاً الشخصية الحكاية بأنها : « نتاج عمل تأليفي »[130]

---

(125) انظر الكلام عن العوامل سابقاً .

(126) انظر الانتقادات التي وجهها « آلان روب غريبه » لهذا التصور التقليدي في كتابه : **نحو رواية جديدة** ، دار المعارف بمصر ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دون سنة الطبع ، ص 35 .

(127) Michel Zeraffa: **Personne et personnage:** Ed. Klincksieck. 1971. P. 470

(128) Émil Benveniste: **Problème de linguistique générale.** Gallimard. T: 1, 1976. P. 228.

وانظر أيضاً القضية نفسها تُعَالج في كتاب : Georges Jean: **Le roman:** Seuil. 1971. P. 223-224 .

(129) J. L. Dumortier et F. Plasanet: **Pour lire le récit.** Ed. Duepot 1980. P. 12.

(130) Roland Barthes. S/Z. Seuil 1976. P. 74.

كـان يقصد أن هـويتها مُـوَزَّعَةٌ في النص عبـر الأوصاف والخصـائص التي تَسْتَنِـدُ إلى اسم « علم » يتكرر ظهوره في الحكي .

ثم إن الشخصية في الروايـة أو الحكي عامـة ، لا يُنْظَرُ إليهـا من وجهة نـظر التحليل البنائي المعاصر إلاَّ على أنها بمثـابة دليـل (Signe) له وجهـان أحدهمـا دال (Signifiant) ، والآخر مدلول (Signifié) ، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفاً ، ولكنها تُحَوَّلُ إلى دليل ، فقط ساعة بنائها في النص ، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جَاهِزٌ مِنْ قبل ، باستثناء الحالة التي يَكُونُ فيها منزاحاً عَنْ مَعْنَاهُ الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي مثَلاً . وتكون الشخصية بمثابـة دال من حيث أنها تتخـذُ عِدَّة أسمـاء أو صفات تُلَخِّصُ هويتها . أما الشخصية كمدلول ، فهي مجموع مـا يُقال عنهـا بواسـطة جُمَلٍ متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها ، وأقوالها ، وسلوكها . وهكذا فإن صورتها لا تَكْتَمِلُ إلاَّ عندما يكُونُ النَّصُّ الحكائي قد بلغَ نهايته ، ولم يعد هناك شيء يُقَالُ في الموضوع[131] . ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارىء لأنه هو الذي يُكَوِّنُ بالتدريج ـ عبر القراءة ـ صورة عنها ويكون ذلك بواسـطة مصادر إخبارية ثلاثة[132] :

- ما يُخْبِـرُ به الـراوي .
- ما تُخْبِـرُ به الشخصيـات ذَاتُهـا .
- ما يستنتجه القارىء من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات .

ويترتب عن هذا التصور أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه ، وذلك بحسب تعدد القراء ، واختلاف تحليلاتهم . ويعْتَبِر البنائيون هذا مزية من مزايا التحليل الذي يأخذون به لأنه في نظرهم يجعل الحكي غنياً بالدلالات ما دَامَ يَرْفُض النظرة الأحـادية التي تقترحها المناهج « التقليدية » ذات الأساس الاجتماعي أو السيكولوجي . ومع ذلك يحق لنا أن نتساءل هنا : إذا كان تعدد معاني الشخصية يغني النص الحكائي ، فهل يتلاءم كل هذا مع الهدف العلمي الذي تنشده البنائية ، وهو إخضاع النص الحكائي لدراسة منهجية تُمَكِّنُ من الوصول إلى نتائج واضحة ودقيقة يقبلها أغلب المُهْتَمِّين ؟

مفهوم الشخصية في النموذج العاملي :

حينما ميَّزَ « غريماس » بين العامل والممثل ، قَدَّمَ في الواقع فهماً جديداً للشخصية في الحكي ، هـو ما يمكن تسميتـه بالشخصيـة المجردة ، وهي قـريبة من مـدلول « الشخصيـة المعنوية » في عالم الاقتصاد . فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد ؛

(131) Pour lire le récit P. 73.

(132) Roland Bourneuf et Real Ouellet- L'univers du roman. P.U.F. 1981. P. 181.

ذلك أن العامل في تصور « غريماس » يمكن أن يكون مُمَثَّلاً بِمُمَثِّلين متعددين . كما أنه ليس من الضروري أن يكون العاملُ شَخْصاً مُمَثِّلاً ؛ فقد يكون مجرد فكرة ، كفكـرة الدّهـر ، أو التاريخ ، وقد يكون جماداً أو حيواناً إلخ ، هكذا تصبح الشخصيـة مجرد دَوْر مـا يُؤَدّى في الحَكْي بغض النظر عمن يؤديه[133] . إن مفهوم الشخصية الحكائية عند « غريماس » يمكن التميـيز فيه بين مستويـين :

ــ مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بـالأدوار ، ولا يهتم بالذوات المُنْجِزة لها .

ــ ومستوى « مُمَثِّلي » (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يَقُوم بدور مّا في الحكي ، فهو شخص فاعل ، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد ، أو عدة أدوار عاملية[134] .

إنَّ عدد العوامل في كل حكي مَحْدُودٌ على الدوام في ستة ، هي : المُرْسِلُ ـ المُرسل إليه ، الذات ، الموضوع ، المساعد ، المعارض . أما عدد الممثلين فلا حدود له .

إنَّ نظرة البنائية المعاصـرة للشخصية مُسْتَمَـدَّةٌ في مجموعهـا من مفهوم الـوظائف في اللسانيات ، ذلك أن الكلمة في الجملة لم يُنْظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها ، بل إنها لا تأخذ دلالتها إلاّ من خلال الدور الذي تقـوم به وسط غيـرها من الكلمـات ضمن النظام العام للجملة ، حتّى لَقَدْ وُصِفَتِ الكَلِماتُ بأنها بمثابة أعضاء ـ على غرار ما هو حاصل في جهاز عضوي أو في هيئة اجتماعية ـ يُقَدِّمُ كل منها مُسَاهَمتهُ الخاصة من أجل تحقيق مهمة جماعية[135] .

ولقد نُظِرَ إلى النص الحكائي وِفْقَ هذا التصـور ؛ ذلك أن مـا هو أسـاسي فيه ، هـو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات ، فعن هذه الأدوار ينشـأ المعنى الكُلِّي للنص . وهذا هـو سبب تحـول الشكلانيـين ، والبنـائيـين معاً إلى الاهتمـام بالشخصيـة الحكـائيـة من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية .

---

(133) Greimas: Sémantique structurale. Larousse 1966. P. 181.

(134) انظر ما قدمناه من شرح مُفَصَّل لعلاقة العوامل بالممثلين سابقاً تَحْتَ عنوان : العوامل والممثلون ، أثناء الحديث عن العوامل عند غريماس . ص . 37 .

(135) Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov: Dictionnaire ensyclopédique des sciences du langage. Seuil: 1979. P. 270-271.

الفضـــاء الحكـــائي

مستوى البحث النظري في موضوع الفضاء الحكائي :

إنَّ الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد . ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بَعْدُ لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي ، مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال فعلاً في بداية الطريق . ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع ، هي عبارة عن اجتهادات متفرقة ، لها قيمتها ، ويمكنها إذا هي تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع . قال « هنري متران » (H. Mitterand) :

« لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة ، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة »[(136)] .

وبعد أن يستعرض أهم الجهود التي سبقته حول هذا الموضوع ، مشيراً على الخصوص إلى دراسة جورج بولي (G. Poulet) : « الفضاء البروستي »[(*)] ، يرى أن ما نحتاج إليه في هذا المضمار هو وضع جدول مورفولوجي (Morphologique) ووظيفي للأماكن الروائية يَكُونُ مشابهاً لذلك الجدول الذي يقترحه « فيليب هامون » (Ph. Hamon) بالنسبة للشخصيات[(137)] .

مختلف التصورات الموجودة عن الفضاء الحكائي[(**)] :

ما هو المقصود بالفضاء في الحكي ؟

إنَّ الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع ، لاَ تُقَدِّمُ مفهوماً واحداً للفضاء ، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة ومنها ما يقتصر على تصور واحد . ويمكننا أن نحصر الآراء المختلفة في ما يلي :

- الفضاء كمعادل للمكان :

يُفْهَمُ الفضاء في هذا التصور على أنه الحَيِّزُ المكاني في الرواية أو الحكي عامة . ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L'espace geographique) . فالروائي مثلاً ـ في نظر البعض ـ « يقدم دائماً حداً أدنى من الإشارات « الجغرافية » التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارىء ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن »[(138)] .

---

(136) H. Mitterand: **Le discours du roman.** P.U.F. 1980. P. 193.

(*) G. Poulet: **L'espace proustien. Gallimard** 1982.

(137) H. Mitterand **Le discours du roman:** P. 193.

(**) فَصَّلْنَا في مَقَالنا : فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق ، أغلب الأفكار الواردة في هذا القسم . مجلة دراسات أدبية ولسانية 1986 . عدد : 3 . ص . 16 وما يليها .

(138) R. Bourneuf et R.Ouellet: **L'univers du roman.** P.U.F. 1981. P. 99.

فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية . ولا يُقْصَدُ به بالطَّبع المكان الذي تَشْغَلُهُ الأحرف الطباعية التي كُتِبَتْ بها الرواية ، **ولكن ذلك المكان الذي تصوِّرُه قِصَّتُها المتخيلة** .

هناك من يعتقد أن الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن أن يُدْرَسَ في استقلال كامل عن المضمون ، تماماً مثلما يَفْعَلُ الاختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري ، فهؤلاء لا يَهُمُّهم من سَيَسْكُن هذه البنايات ، ومن سَيَسِيرُ في هذه الطُّرق ، ولا ما سيحدث فيها ، ولكن يهمهم فقط أن يدرسوا بنية الفضاء الخالص(139) .

غير أن « جوليا كريستيفا » لما تَحَدَّثَت عن الفضاء الجغرافي لم تَجْعَلْهُ ـ أبداً ـ منفصلاً عن دلالته الحضارية ، فهو إذْ يَتَشَكَّلُ من خلال العالم القصصي يَحْمِل معه جميع الدلالات الملازمة له ، والتي تَكُونُ عادةً مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم ، وهو ما تُسَمِّيه « اديولوجيم » العصر (Idiologéme) والاديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يُدْرَسَ دائماً في تَناصِّيَّته ، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة(140) . إنها تعتقد مثلاً أن الفضاء الجغرافي (المكاني بالنسبة لعصر الروائي « أنطون دو لا سال Antoine De La Sale (1385-1460) » مُحدَّدٌ بمفهوم الفضاء في بداية عصر النهضة ، وذلك قبل أن يُكتشَفَ الفضاء الخارجي ، وقبل أن يمتد التحليل العلمي إلى أعماق اللاشعور ، إنه مع ذلك فضاء متميز عما كان يتصوره أدباء القرون الوسطى الذين كانوا يؤسسون فضاء تتقابل فيه السماء مع الأرض ، بحيث تتخذ رحلة البطل الرئيسية بعداً عمودياً بالإضافة إلى إمكانية الحركة في بعد أفقي أيضاً . ثم إن ما يطبع الفضاء في القرون الوسطى هو التعارض الكامل بين الأمكنة :

السمـــاء ≠ الأرض

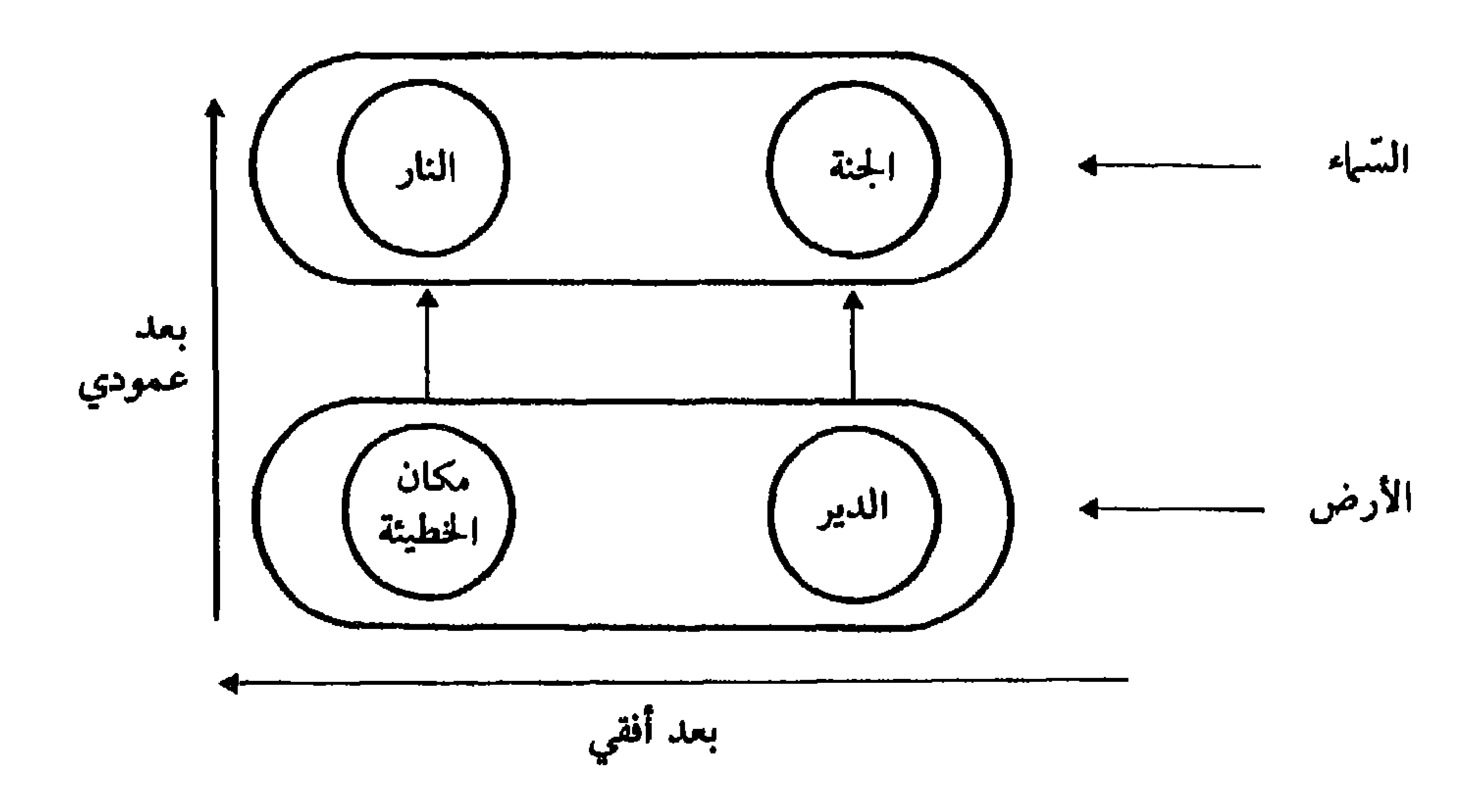
وهناك تعارض ضمن هذين الفضاءين : السماء : فيها مثلاً تعارض بين الجنة والنار . والأرض : فيها مثلاً تعارض بين الدير ومكان الخطيئة(141) . وعليه فإن الفضاء في العصر الوسيط ، وفق تحليل « كريستيفا » يمكن تصوره على النحو التالي :

---

(139) H. Mitterand: **Le discours du roman:** P. 192-193.

(140) J. Kristeva: **Le texte du roman.** Mouton. 1976. P. 182.

(141) J. Kristeva: **Le texte du roman.** Mouton. 1976. P. 182.



وتلاحظ « كريستيفا » بأنه في عصر « أنطوان دو لا سال » ، اختفى البعد العمودي لتحل محله الكتب المقدسة ؛ فليس هناك حركة إلاَّ في اتجاه واحد هو البعد الأفقي ، كما أن التعارض بين الأمكنة اختفى أيضاً ، فمكان واحد يكون للفضيلة والرذيلة على السواء . وهكذا نرى أن هذه الناقدة تدخل المدلول الثقافي ضمن تصور المكان .

● **الفضاء النصّي (L'espace textuel) :**

ويُقْصَدُ به الحَيِّزُ الذي تَشْغَلُهُ الكتابة ذَاتُها ـ باعتبارها أَحْرُفاً طباعية ـ على مساحة الورق . ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول ، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين ، وغيرها[142] . ولقد كان اهتمام « ميشال بتور » (M. Buttor) بهذا الفضاء كبيراً ، وهو لم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها ، وإنما نظر إلى فضاء النص بالنسبة لأيِّ مُؤَلَّفٍ كان . ومن الطريف أنه يُقدِّمُ تعريفاً هندسياً خالصاً للكتاب إذ يقول : « إنَّ الكتاب ، كما نعهده اليوم ، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة ، وفقاً لمقياس مزدوج هو طول السطر ، وعلو الصفحة »[143] .

والبعد الثالث الَّذي يتحدث عنه هنا هو سُمْكُ الكتاب الذي يُقَاسُ عادة بعَدد

---

(142) H. Mitterand: Le discours du roman. P. 192.

(143) ميشال بتور : بحوث في الرواية الجديدة . ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت . ط 1 . 1971 . ص . 112 .

الصَّفَحـات . إن الفضاء النَّصي ليس لـه ارتباطٌ كبيـر بمضمون الحكي ، ولكنـه مـع ذلـك لا يخلو من أهمية ، إذ أنه يحدد أحياناً طبيعة تعامل القارىء مع النص الـروائي أو الحكائي عموماً ، وقَدْ يُوَجِّهُ القارىء إلى فَهْمٍ خَاصٍّ للعمل .

إنَّ الفضاء النَّصِّي ، هو أيضاً فضاء مكاني ، لأنه لا يتشكل إلاّ عبر المساحة ، مساحة الكتاب وأبعاده ، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يَتَحرَّكُ فيه الأبطال ، فهو مكان تتحرك فيه ـ على الأصح ـ عَيْنُ القارىء ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتـابة الـروائية باعتبارها طباعة .

عندما تحدث « ميشال بوتور » عن الصفحة ضمن الصفحة أشار إلى قيمة التأطير الذي نجده في بعض الروايات داخل صفحة الكتابة كوضع إعلان في مربع صغيـر[144] يكون قـد شاهده البطل على سبيل المثال في جريدة أو على مدخل عمارة . على أن « بوتور » يشير إلى مجموعة من مظاهر تشكل فضاء النص لا تهم الرواية فقط ، بل يمكن مصادفتهـا في جميع الكتب ، أهمها :

الكتابة الأفقية ، الكتابـة العموديـة ـ الهوامش ، الـرسوم والأشكـال ـ الصفحة ضمن الصفحة ، ألواح الكتابة ، الفهارس[145] . ونريد أن نتحدث هنا عن هذه المظاهر مضيفين إليها مظاهر أخرى لم يُشِرْ إليها « بوتور » :

1 ـ **الكتـابـة الأفقية** : وهي استغـلال الصفحة بشكـل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدىء من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، وإذا لم تكن هذه الكتـابة مبـرزة يمكن أن ندعـوها كتـابة أفقيـة بيضاء ، وقـد تعطي هـذه الطريقـة في الكتابـة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي . وقد استخدم هذه الطريقة المزدحمة في وضع أسطر الكتابة على الصفحات التي تبدو مشحونة من أعلاها إلى أسفلها صنع الله إبراهيم في روايته المشهورة « تلك الرائحة » وتبدو الصفحة في هذه الحالة على الشكل التالي : (شكل 1) .

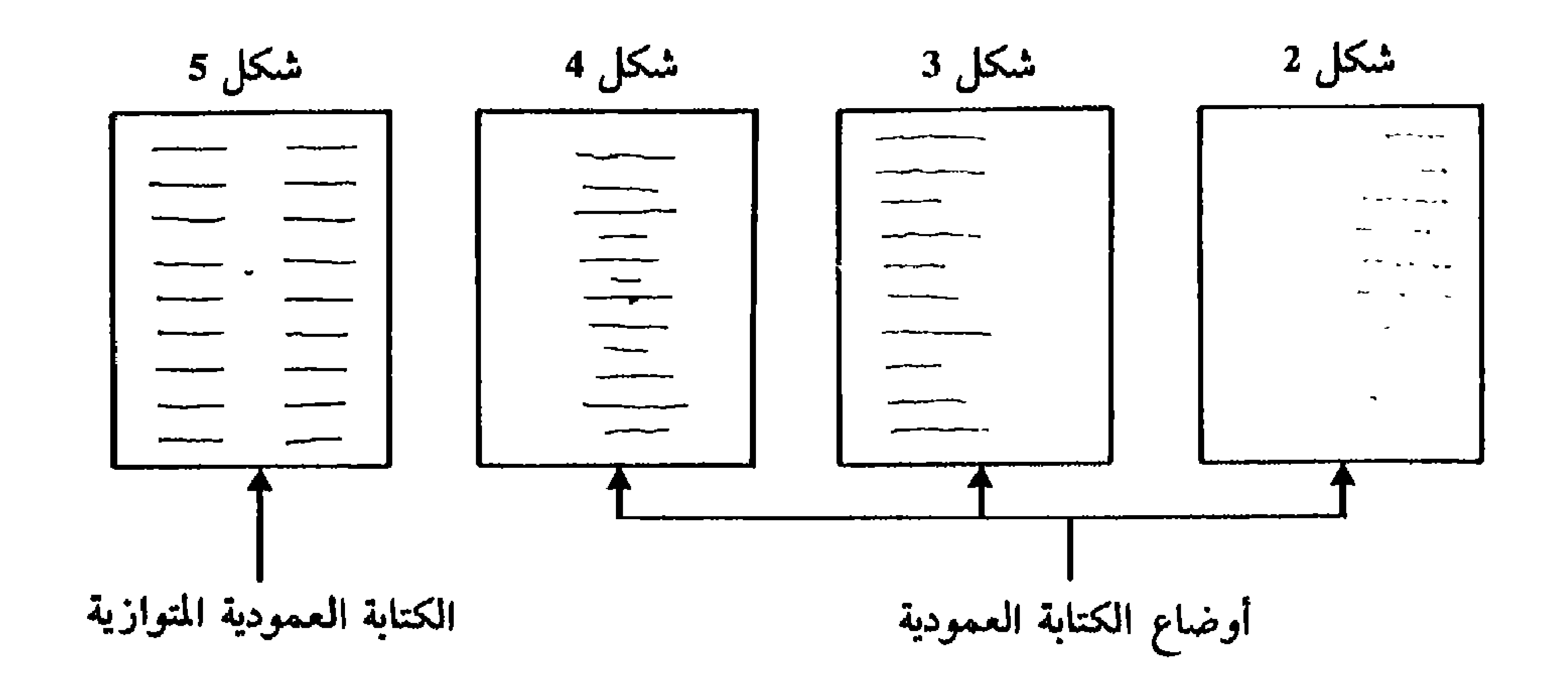
شكل 1

2 ـ **الكتابة العمودية** : وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كـأنْ تُوضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل

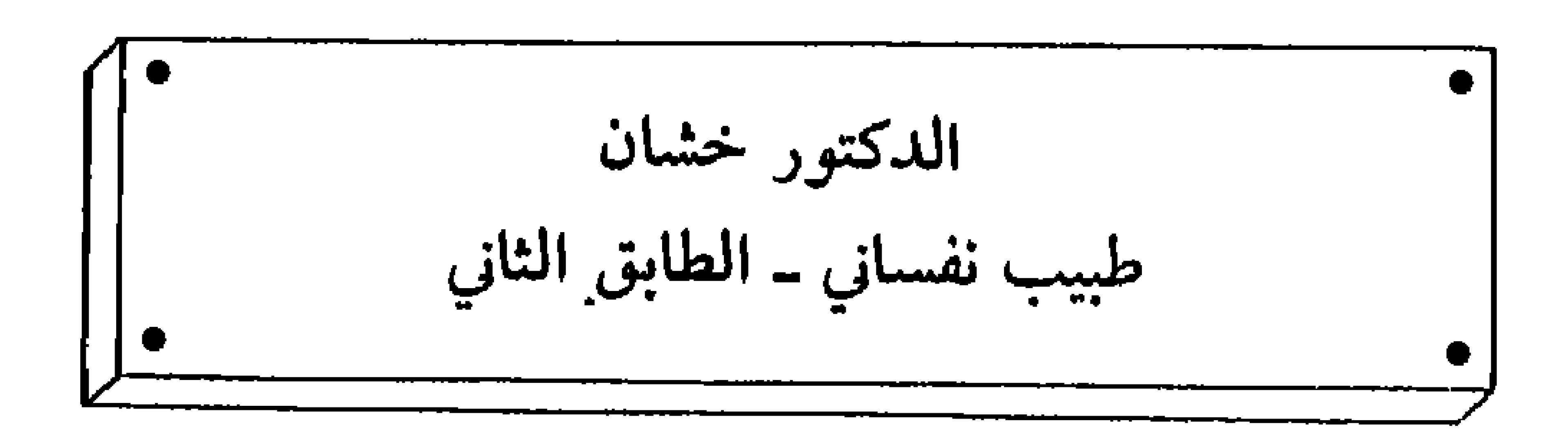
(144) بحوث في الرواية الجديدة . ص . 128-129 .

(145) المصدر نفسه . انظر الصفحات التالية : 115 - 122 - 127 - 128 - 130 - 131 .

الصفحة كلّها . وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض ، وعادة ما تُسْتَغَلُّ لِتَضمين النص الروائي أشعاراً على النمط الحديث ، وقد يُقَدِّمُ الحوار السريع في جمل قصيرة ، فنحصل على كتابة عمودية . وعند تضمين النص الروائي أشعاراً عمودية نحصل على كتابة عمودية متوازية كما هو معروف . ولقد اشتملت رواية زمن بين الولادة والحلم لأحمد المديني على أشعارٍ حديثه في صفحاتها الأخيرة تشكلت على أثرها حالة من حالات الكتابة العمودية . وتبين الأشكال التالية أوضاع الكتابة العمودية ، والكتابة العمودية المتوازية .

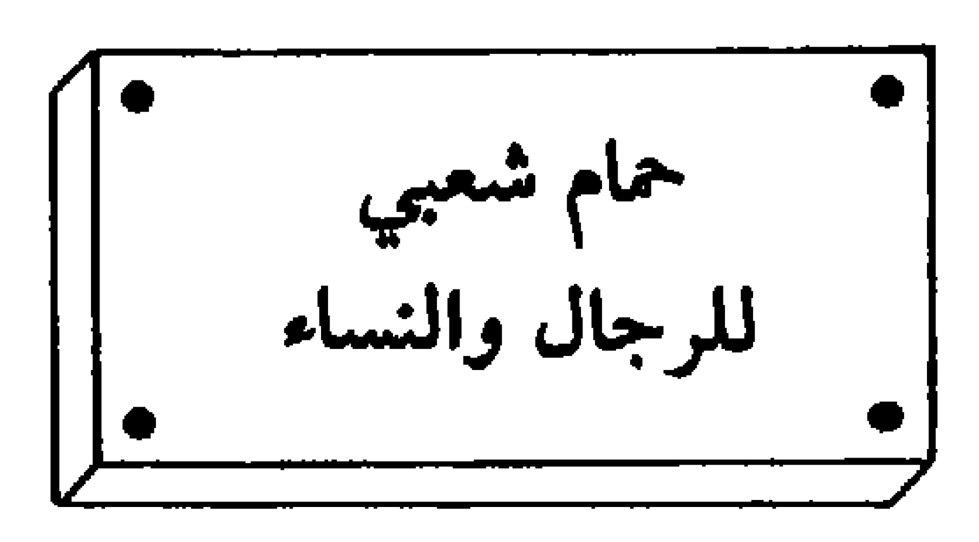


3 ـ التأطير : سماه « ميشال بوتور » : الصفحة داخل الصفحة، ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء ، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع . وكثيراً ما يدل على شدّ انتباه القارىء إلى قضية محددة في الزمان والمكان ويقوم أيضاً بدور التحفيز الواقعي في النص ، ومنه ما جاء في إحدى قصص الكاتب المغربي بوزفور عندما جعل أحد الأبطال ينظر إلى مدخل عمارة فيرى اللوحة التالية[146] .

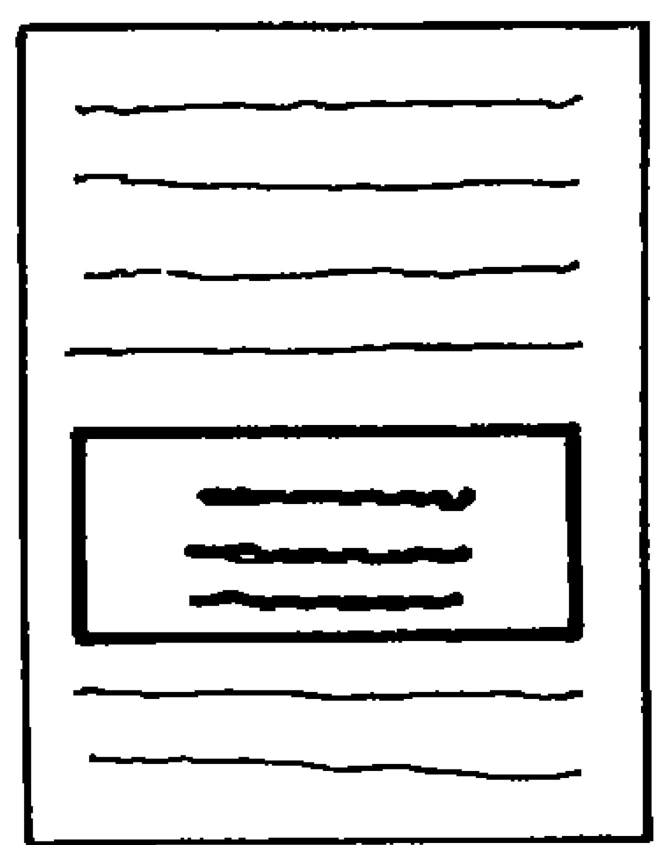


(146) النظر في الوجه العزيز ، منشورات الجامعة 1983 . ص . 65 .

وفي القصة نفسها تَرِدُ لوحة أخرى على الشكل التالي[147] :



ومن الـطبيعي أن الشكل العـام للصفحة يتغيـر بـاستخـدام التـأطيـر فيـأتي كالتالي : (شكل 6) .



شـــكل 6

4 ـ البياض : يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان ، وقد يُفْصَلُ بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني كـأن توضـع في بياضٍ فاصلٍ خَتْماتٌ ثلاث كالتالي : (* * *) على أن البيـاض يمكن أن يتخلل الكتابـة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر ، وفي هذه الحالة تَشْغَلُ البياض بين الكلماتِ والجملِ نقطٌ متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبـح ثلاث نقط أو أكثر. وَعِنْدَ البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى ، وقد يكـون هذا الانتقال دالاً على مُرورٍ زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضاً من تغيُّرات مكـانية على مستـوى القصة ذاتها .

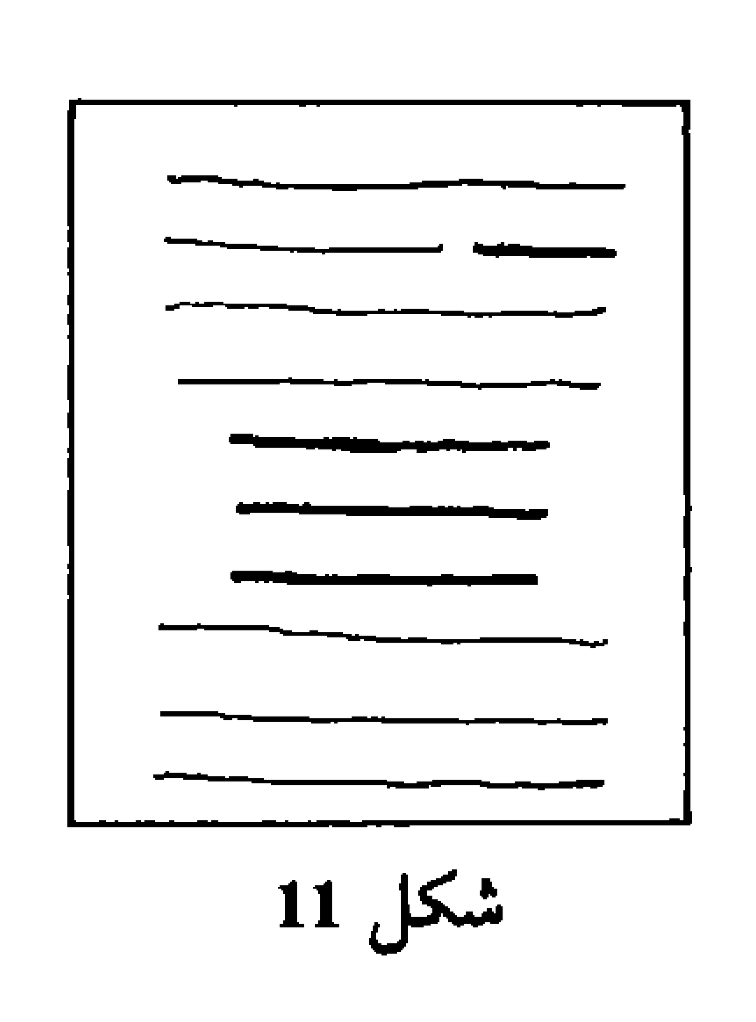
شكل 7 شكل 8 شكل 9 شكل 10

نص عربي نص فرنسي

(147) نفسه . ص . 68 .

5 ـ **ألواح الكتابة** : قليلاً ما نصادف تقابلاً بين ألْواح من الكتابة المختلفة في النص الروائي ، فهذا يوجد في المؤلفات ذات الطابع التقني ، أو مؤلفات الترجمة التي تُحْضِرُ النص الأصلي إلى جانب النص المقابل (شكل 10) ، إلاَّ أننا نجد في الرواية ما يمكن تسميته بالكتابة المُتَخَلِّلة . بحيث ترد داخل الكتابة الأصلية (وهي بالنسبة للرواية العربية اللغة العربية) كلمات أو فقرات أجنبية أو من لغات شعبية . ووظيفة هذا التشكيل متصلة أيضاً بالتحفيز الواقعي ، وهي ترد في الحوار غالباً ، ويتفاعل معها القارىء بردود أفعال مختلفة حسب الرصيد الثقافي الذي يتميز به كل قارىء .

6 ـ **التشكيل التيبوغرافي** : أتاح تصوّر تقنية الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة الحصول على أشكال من الكتابة لم تكن متاحة من قبل وأهمها الكتابة المائلة والممططة . ويُسْتَعملُ هذان الشكلان عندما يُرادُ تمييز فقراتٍ بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد . ولا ينحصر تَشْكِيلُ الكتابة في هذين الشكلين ، فاستخدام الكتابة البارزة ، وتشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا النطاق . وبالإمكان استغلال هذه الإمكانات في النص الروائي للتمييز بين الحوار والسرد والاسترجاعات كما فعل عبد الرحمن مجيد الربيعي عندما جعل الكتابة السوداء البارزة تدل على الماضي والكتابة البيضاء تدل على الحاضر في روايته الوشم (شكل 11) وقد لجأنا إلى الشيء نفسه في روايتنا « دهاليز الحبس القديم » ، وهو عمل يُسَهِّلُ على القارىء مهمة تتبع الوقائع والتمييز فيها بين ما هو خارج زمن النص وما هو داخل زمن النص . وإبراز الكتابة بالخط الأسود له على العموم وظيفة مهمّة لأنه يثير انتباه القارىء إلى نقط محددة في الصفحة لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة كما قد تكتب أسماء الأبطال أو الأماكن بخط أسود لتركيز حضورها في ذهن البطل . (شكل 11) .



شكل 11

7 ـ **التشكيل وعلاقته بالنص** : يتركز التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي . ونجد في تشكيل الروايات العربية في العصر الحديث فيما يتعلق بالغلاف الأمامي أنماطاً مختلفة يمكن تصنيفها إلى نمطين :

* **تشكيل واقعي** : يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث . وعادة ما يختار الرسام موقفاً أساسياً في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث . ولا يحتاج القارىء إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل

بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية . ويبدو أن حضور هذه الرسوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارىء ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه . وقد تحتوي صفحات الرواية الداخلية على رسومات مماثلة إما بموازاة كل فصل أو عند فصول بعينها ، وتكون هذه الرسومات الداخلية عادة بالأبيض والأسود بينما ، تستخدم الألوان المختلفة في التشكيل الخارجي . وتعتبر روايات نجيب محفوظ مثالاً نموذجياً لاستغلال الرسم الواقعي في تشكيل فضاء النص بلوحات ذات طابع مشهدي .

* **تشكيل تجريدي** : ويتطلب في نظرنا خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته ، وكذا للربط بينه وبين النص ، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص ، عند قراءته له ، وبين التشكيل التجريدي . وقد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه .

وفي كلتا الحالتين يقوم الرسم الواقعي والتجريدي معاً بالدور نفسه الذي يقوم به الإشهار بالنسبة للسلع، وتنتهي وظيفة التشكيل الخارجي بالنسبة للناشر بلحظة اقتناء الكتاب من طرف القارىء غير أن المؤلف يَفْتَرِضُ أن هذه الوظيفة تحافظ على بقائها مع الكتاب على الدوام .

يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية . كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية . فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل . ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثاً في الأعلى ، إلَّا أنه يصعب على الدوام ضبط جميع التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء ، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية ، إلَّا إذا قام الباحث بدراسَةٍ ميدانية .

الفضـاء الـدلالي :

بعد أن تحدث « جيرار جنيت » عن الفضاء الجغرافي الذي يتولد عن القصة في الحكي، نراه يُشير إلى فضاء من نوع آخر له صلة بالصُّور المَجَازية وما لها مِنْ أبعاد دلالية ، ويَشْرَحُ طبيعة هذا الفضاء على الشكل التالي :

إنَّ لغة الأدب بشكل عام لا تَقوم بوظيفتها ، بطريقة بسيطة إلَّا نادراً ، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد ، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف ، ويتعدد ، إذ يمكن لكلمة واحدة مَثَلاً أن تَحْمِلَ معنيين تَقُولُ البلاغة عَنْ أحدِهما بأنَّهُ حقيقي ، وعن الآخر بأنه مجازي . هناك إذن فضاء دلالي (Espace sémantique) يتأسس بين المدلول المجازي ، والمدلول الحقيقي ،

وهذا الفضاء من شأنه أن يُلْغي الوُجُود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب[148] . ويَعْتَبِرُ « جرار جنيت » بأن هذا الفضاء ليس شيئاً آخر سوى ما ندعوه عادة (صورة Figure) . ويقول في المَوْضِعِ نَفْسِه حول هذه النقطة بالتحديد : « إنَّ الصورة ، هي في الوقت نفسه الشَّكْلُ الذي يتخذه الفضاء ، وهي الشَّيْء الذي تَهَبُ اللُّغَةُ نَفْسَها لَهُ ، بل إنَّها رمْزُ فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى » .

ومع أنه ليس من الضروري أن تكون جميع الروايات خالية من الصور ، فإننا نَشْعُر أن مفهوماً مثل هذا للفضاء بَعيدٌ عن ميدان الرواية . وإذا كان لَهُ علاقة وطيدة بالشعر ، فإنه ليس من الضروري أيضاً أن يكون مَبْحَثاً حقيقياً في ما يُسَمَّى الفضاء ، لأن « جيرار جنيت » لم يكن يتحدَّث إلاَّ عن مَبْحَثٍ بلاغي معروف يمكن أن يُدْرَجَ تَحْتَ عنوان عام هو « المجاز » . ثم إنَّ هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنوية . وأغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يُرَاعُون شرطاً أساسياً ، وهو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يُدْرَكَ أو يُتَخَيَّل كما يُمْكِنُ أن يحتوي على أشخاص أو حتَّى على أحرف طباعية .

الفضاء كمنظور أو كرؤية :

عندما تحدثت « كريستيفا » عما تسميه الفضاء النصي للرواية « L'espace textuel du roman » لم تجعل له نفس دلالة الفضاء النَّصِّي الذي تحدثنا عنه سابقاً ، إنها تتحدث عما يشبه زاوية النظر التي يُقَدِّمُ بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي فتقول : « هذا الفَضَاءُ مُحَوَّلٌ إلى كُلٍّ ، إنه واحد ، وواحد فقط ، مُرَاقَبٌ بواسطَة وجهة النَّظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلِّفُ بكامله مُتَجَمِّعاً في نقطة واحدة ، وكل الخطوط تتجمَّعُ في العمق حيث يَقْبَعُ الكاتب ، وهذه الخطوط هي الأبطالُ الفاعلون (Les actants) الذين تَنْسُجُ الملفوظات بواسطتهم المَشْهَد الروائي[149] .

إنَّ الفضاء هنا يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي / أو الكاتب في إدارة الحوار ، وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال ، حتى أن « كريستيفا » تُشَبِّهُ الرواية في هذه الحالة بالواجهة المسرحية[150] . إن العالم الروائي هنا بما فيه من أبطال وأشياء ، يبدو مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الراوي الكاتب وفق خطة مَرْسُومَة . والواقع أن ما تتحدث عنه « كرستيفا » هنا يشبه إلى حد بعيد ما يسمى بزاوية رؤية الراوي ، وهو مبحث له علاقة بموضوع السرد الروائي ، وقد كتب في هذا الموضوع بشكل مقتضب الشكلاني

---

(148) G. Gentte: **Fugures II**. Seuil. 1976. P. 46-47.

(149) J. Kristéva: **Le texte du roman**. Approche Sémiotique du structure discursive transformationnelle. Mouton, P. 1976. P. 186.

(150) Ibjd. P. 185.

« توماتشفسكي » ، خاصة عندما تحدث عن السّرد الموضوعي والسرد الذاتي[151] . كما فصل القول فيه الناقدُ الفرنسي « جان بويون » (J. Pouillon) واستفاد من هذا جُمْلَةٌ من النقاد الفرنسيين نذكر منهم على الأخص « تودوروف » .

تبين لنا حتى الآن أن مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال :

الفضاء الجغرافي : وهو مقابل لمفهوم المكان ، ويتولد عن طريق الحكي ذاته ، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال ، أو يُفْتَرَضُ أنهم يتحركون فيه .

فضاء النص : وهو فضاء مكاني أيضاً ، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية ـ باعتبارها أحرفاً طِبَاعِيةً ـ على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب .

الفضاء الدلالي : ويُشير إلى الصورة التي تَخْلُقُها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام .

الفضاء كمنظور : ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهةٍ تُشْبِهُ واجهةَ الخشبة في المسرح .

لقد بَيَّنَا أن المفهومين الأخيرين لهما علاقة بمباحث أخرى . واتخذا هنا تسمية الفضاء دون أن يَدُلاَّ على مساحة مكانية محددة على خلاف المفهومين الأولين ، اللَّذَيْنِ نَعْتَبِرهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي ، بينما يمكن إرْجَاعُ المبحث الثالث (الفضاء الدلالي) إلى موضوع الصورة في الحكي ، والمبحث الرابع إلى موضوع زاوية النظر عند الراوي .

نحو تمييز نسبي بين الفضاء ، والمكان[152] :

لم نصادف ضمن الأبحاث التي اطلعنا عليها دراسةً تميز بشكل دقيق بين الفضاء ، والمكان ويبدو أن هذا التمييز ضروري . فإذا نَحْنُ نَظَرْنَا إلى طريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات نجدها عادة تأتي متقطعة ، ولسنا في حاجة للتذكير بأن ضوابط المكان في الروايات متصلةٌ عادة بلحظات الوصف ، وهي لحظات متقطعة أيضاً تتناوب في الظهور مع

---

(151) الشكلانيون الروس . **نظرية المنهج الشكلي** . ترجمة إبراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية . ط 1 . 1988 . ص . 189-190 .

(152) تعتبر أغلب الأفكار الواردة تحت هذا العنوان تأملات شخصية في طبيعة الحكي ، يمكن اعتبارها مجهوداً خاصاً في إطار البحث عن حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان .

السرد أو مقاطع الحوار . ثُمَّ إن تغيير الأحداث وتَطَوُّرها يَفْتَرِضُ تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها ، حسب طبيعة موضوع الرواية . لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية ، بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يُلْتَقَطُ منها . وفي بيتٍ واحد ، قد يُقَدِّمُ الراوي لقطاتٍ متعددة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة ، وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تَخْلُقُ أبعاداً مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم ، وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تؤخذ هي أيضاً بعين الاعتبار ، إن الرواية مَهْما قَلَّصَ الكاتب مكانها تفتح الطريق دائماً لخلق أمكنة أخرى ، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها .

إنَّ مجموع هذه الأمكنة ، هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم : فضاء الرواية ، لأن الفضاء أشمل ، وأوسع من معنى المكان . **والمكان بهذا المعنى هو مُكَوِّنُ الفضاء** . وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة ، ومتفاوتة ، فإن فضاء الرواية هو الذي يَلُفُّها جميعاً إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية ، فالمقهى أو المنزل ، أو الشارع ، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكاناً مُحَدَّداً ، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كُلَّها ، فإنها جميعاً تشكل فضاء الرواية .

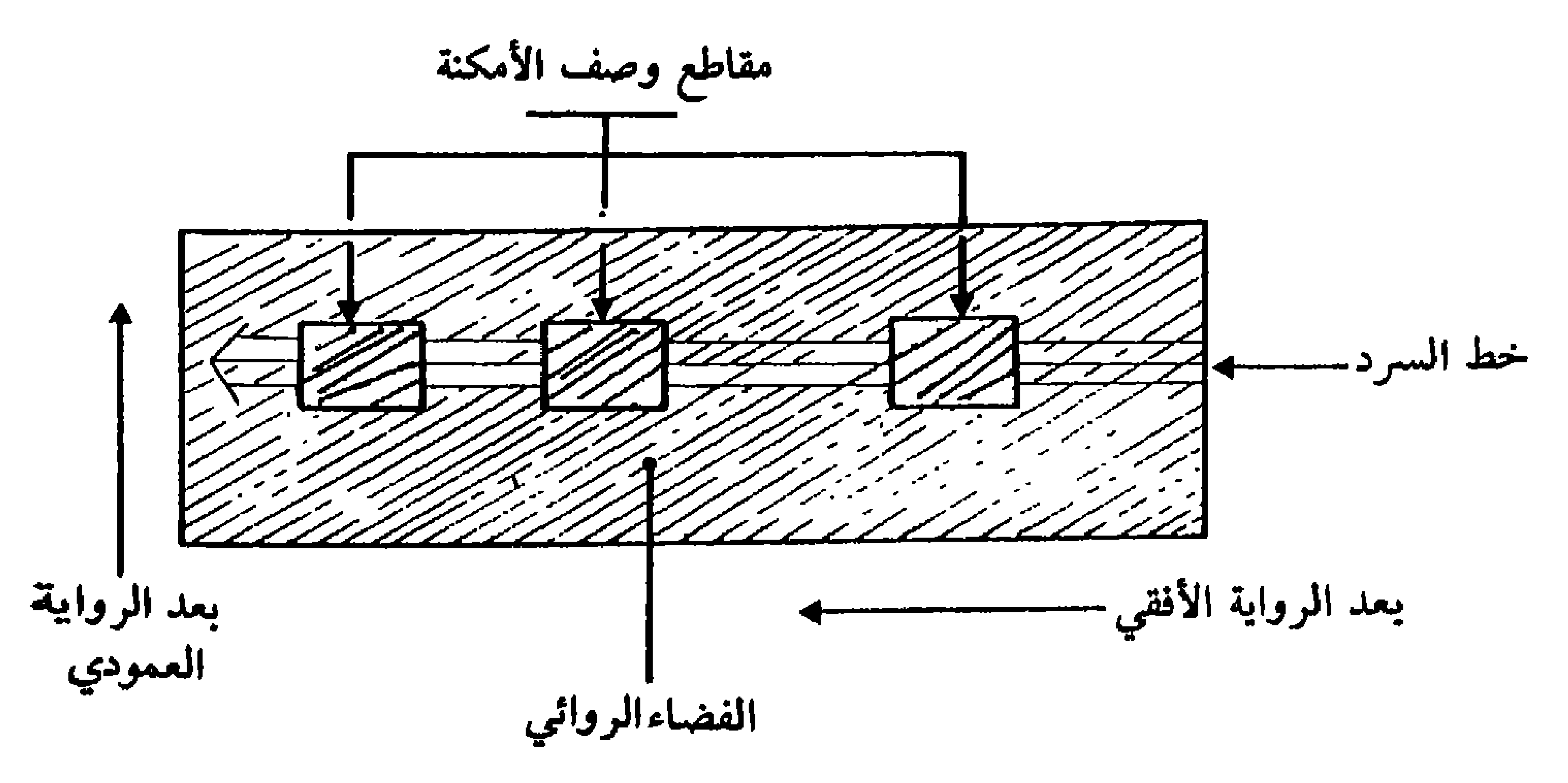
إن الفضاء ـ وِفْقَ هذا التحديد ـ شُمُوليٌّ . إنه يشير إلى « المسرح » الروائي بكامله . والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي .

وهناك مسألة أساسية ، ينبغي إضافتها ، وهي أن الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائماً تَوَقُّفاً زمنياً لسيرورة الحدث ، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني ، في حين أن الفضاء يَفْتَرِضُ دائماً تصور الحركة دَاخِلَهُ ، أي يفترضُ الاستمرارية الزمنية . وقد لاحظ أحد نقاد البنائية قائلاً : « إنَّ الفضاء المجزأ يستدعي زمناً متقطعاً »[153] . إنه بعد أن يَنْتَهي وَصْفُ المكان في رِوَايةِ مثلاً تأتي الحركة السردية لتؤكد حُضُور الزمان في « المكان » . غير أن هذا المكان الأخير ليس هو المكان الذي انتهى وَصْفُه ، إنه على الأصح الامْتِدَاد المُفْتَرَضُ لَهُ ، وهو بالتحديد ما نسميه الفضاء . وهكذا فلا يُمْكِن تَصَوُّرُ الفضاء الروائي دون تصور الحركة التي تجري فيه ، في حين أنه يمكن تصور المكان الموصوف دون سيرورة زمنية حكائية . ويمكن أن نوضح الاختلاف بواسطة الشكل التالي :

---

(153) Jean Yves Tadié: **Le récit poétique.** P.U.F. 1978. P. 83

ونَنبّه هنا إلى أن الفضاء المُجَزأ ليس فضاء فعلياً لأنه موزع في شكل أمكنة متعددة ونحن نعمل هنا على التمييز بين الفضاء أو المكان .



إنَّ الفضاء ، وفق هذا التخطيط يَلُفُّ مجموع الرواية بما فيها أحداثها التي تقوم في السرد ، لأن هذه الأحداث تفترض دائماً استمرارية المكان . وهذا لا يعني أن الفضاء مُكَوَّنٌ من الأحداث ، ولكنه فقط يؤطرها ، إنه موجود بالضرورة أثناء جريان الوقائع .

وإذا كنا قد أكدنا سابقاً أن التمييز بين الفضاء والمكان لَمْ يُعَالَجْ بشكل واضح في الدراسات البنائية التي استطعنا الاطلاع عليها ، فإن ملامح هذا التمييز يمكن أن تُفهم مما أشار إليه عَرَضاً مؤلفا كتاب « عالم الرواية » إذْ نراهما يقرران قائلين : « إذا نحن بحثنا عن مقدار التردد La fréquence والإيقاع والنظام ، وخاصة عن سبب التغيرات المكانية في رواية ما ، فإننا سنكتشف إلى أي حد تكون هذه الأشياء كُلُّها ضرورية لتأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد . كما سنكتشف أيضاً مقدار تآزر الفضاء مع عناصره الأخرى المكَوِّنَة له »(154) .

إنَّ العناصر المُكَوِّنة للفضاء إذن هي الأماكن المتفرقة المترددة خلال مسار الحكي . والفضاء هو كل هذه الأشياء ، إنه يلف مجموع الحكي ، ويحيط به . وإذا أردنا أن نلخص ما حاولنا مُنَاقشته حتى الآن نقول :

إنَّ الفضاء في الرواية هو أوسع ، وأشمل من المكان ، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر ، أم تلك التي تُدْرَكُ بالضرورة ، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية . ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد ، فإدراكه ليس مشروطاً بالسيرورة الزمنية للقصة .

---

(154) Roland Bourneuf et Real Ouellet: L'univers du roman P.U.F. 1981, P. 103.

أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي :

إن تشخيص المكان في الرواية ، هو الذي يجعل من أحداثها بـالنسبة للقـارىء شيئاً محتمل الوقوع ، بمعنى يوهم بواقعيتها ، أنـه يقوم بـالدور نفسـه الذي يقـوم به الـديكور ، والخشبة في المسرح . وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يُتَصَوَّر وقوعه إلاَّ ضمن إطار مكاني معين ، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني . غير أن درجـة هـذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى ، وغالباً ما يأتي وصف الأمكنة في الـروايات الـواقعية مهيمنـاً بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان ، ولعـلّ هذا مـا جعل « هنـري متران » يعتبـر المكـان هو الـذي يؤسس الحكي لأنه يجعـل القصة المتخيلة ذات مـظهر ممـاثـل لمـظهـر الحقيقـة[155] . وفي إطار التـأكيد نفسـه ، على أهميـة المكـان يشيـر « جيـرار جنيت » إلى الانطباع الذي كونه « مارسيل بروست » عن الأدب الـروائي ، إذ يتمكن القارىء دائمـاً من ارتياد أماكن مجهولة متوهماً بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء[156] .

لقد أعطى « هنري متران » المثال « ببلزاك » الذي يصف شوارع حقيقية تجعل القارىء يقوم بعملية قياس منطقي ، فما دامت هذه أحياء ، وشوارع حقيقية ، إذن فكل الأحداث التي يحكيها الروائي هي كذلك تحمل مظهـر الحقيقة[157] . إن الأمكنـة ، وتواتـرها في الـرواية يَخْلُقان فضاء شبيهاً بالفضـاء الواقعي ، وهمـا لذلـك يعملان على إدمـاج الحكي في نطاق المحتمل .

إننا نجد في العالم العربي أمثلة كثيرة ، وخاصة في روايات « نجيب محفـوظ » حيث تتحول أغلب أحياء ، وشوارع القاهرة وجوامعها إلى مادة لخلق فضاء الرواية .

« بدا الطريق أمام دكان السيد أحمد كعادته مكتظاً بالسابلة والمَرْكبات ورواد الدكاكين المتراصة على الجانبين ، إلاّ أن هامته ازدانت بشفافية مقطرة من جـو نوفنبـر اللطيف الذي حُجِبَتْ شَمْسُه وراء سحائب رِقَاقٍ لاحت رقاعُها ناصعةَ البياض فوق مآذن قـلاوون وبرقـوق كأنها بحيرات من نور »[158] .

ونجد أيضاً في الرواية المغربية تصويراً مباشراً لأماكن واقعية : ففي الفصل الأول من رواية « الطيبون » لربيع مبارك نصادف تحديد الإطار المكاني التالي :

« دلفا إلى المطعم ـ يقصد قاسم ، وهنيّة ـ كان المَكَانُ جميلاً هادئاً فوق ربوة صخرية مشرفا على مشهد البحر ، وهو يحتضن نهر « بو رقراق » وعلى أقدام الربوة الصخرية تتكسر الامواج في صخب لا ينفذ منه إلاّ هدير واهن من خلال الواجهة الزجاجية للمطعم ، وعلى مدّ

---

(١٥٥) Le discours du roman P. 194

(١٥٦) Figures II. P. 43

(١٥٧) Le discours du roman. P. 194.

(١٥٨) روايه بين القصرين لنجيب محفوظ ، ص . 375 .

الأفق زرقة صافية تخالج سماءها نقطٌ بيضاء لطيور البحر المتحركة في كل اتجاه . وعلى مدى أبعد بدت معالم مدينة سلا على الضفة الأخرى للنهر ، ورمال الشاطىء النهري الداكنة تموج بالطيور البيضاء الرابضة على أديمها »[159] .

إنّ تحديد المكان لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط ، عندما يصور أماكن واقعية ، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي ، وهذا الاتجاه نفسه يخلق أيضاً أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه ، وتمارس على القارىء تأثيراً مشابهاً رغم عدم واقعيتها الفعلية .

وإذا كانت أهمية المكان كمكون للفضاء في هذه الروايات تجعل بعض النقاد يعتقد أن المكان هو كل شيء في الرواية ، كما تبين لنا مع رأي « هنري متران » وكما هو واضح من خلال الرأي التالي :

« إن « الفضاء »(*) داخل الرواية ، بعيداً عن أن يكون محايداً نراه يُعَبِّرُ عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة ، ويكتسب معاني متعددة إلى الحد الذي نراه أحياناً يمثل سبب وجود النتاج نفسه »[160] .

إن مثل هذه الآراء تكون صحيحة كما قلنا إذا تعلق الأمر بالكتابة الروائية الواقعية التي تكتسب جزءاً كبيراً من واقعيتها من هذا التجسيم المكاني للمشاهد[161] . ولذلك سنرى هذه الأهمية تقل كلما انتقلنا إلى أشكال روائية أخرى يندر فيها تصوير الأحداث والحركة ، إذ تتحول هذه الحركة إلى أذهان الأبطال ، وهذا ما يفسر قلة الاهتمام بالمكان الموصوف مثلاً في رواية « الوطن في العينين » « لحميدة نعنع » ، إذ يقتصر وجوده على ملامح خاطفة في الغالب . بل إن الرواية تنطلق دون تحديد للإطار المكاني لأنه لا ضرورة لهذا التحديد ما دامت الحركة لا تجري في المكان ، وإنما تجري في الذهن :

« تعرفين أنه زمن الحرب . . زمن الموت والحرائق والأوطان البعيدة ، زمن التشرد على أرصفة المنفى ، في وجوه المدن الغربية التي يغسل الضباب وجهها بينما الوطن بعيد ، لم يعد بينك وبين الأرض إلاّ الغربة كلاكما يحدق بوجه صاحبه بينما تَمُوتُ في داخلكِ كلَّ يوم امرأة ، ويستيقظ في دمك كل يوم طفل »[162] .

---

(159) مبارك ربيع . الطيبون. دار الكتاب ، ط . 1. 1972 ، ص. 13 .

(*) لا يستخدم الكاتب هنا الفضاء بالمعنى الذي حاولنا تمييزه في السابق أي ما هو شمولي ، وعام ، ولكنه يجعله مرادفاً (للمكان) بالمعنى الذي حددناه سابقاً .

(160) Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'univers du roman. P. 100

(161) لا نرى هنا بأن الواقعية هي فقط الأمانة في نقل الواقع المرئي . إن الواقعية هي أولاً وقبل كل شيء نمط مُحدد من أنماط رؤية العالم . ولا يشكل استيحاء الواقع العياني إلاّ مظهراً من مظاهر تجلياتها .

(162) حميدة نعنع : الوطن في العينين ، دار الآداب ، ط . 1 ، 1979 ، ص . 5 .

إنَّ مثل هذه الروايات يكاد يكون الحديث عن الأمكنة التي تشير إليها بين الحين والآخر لا أهمية له ، لأنه يأتي عابراً ، ومقتضباً كالآتي على سبيل المثال :

« جنيف والثلوج قد غطت كل شيء ، في طرف غرفتنا في فندق رتـز تَقْبَعُ قِطَّةٌ رمادية صغيرة »[163] .

غير أن هذا الحديث المقتضب ، والمتقطع عن المكان تصبح له أهمية كبيـرة عندمـا نعرف أنه هو الذي يُكَوِّنُ لنا صورة الفضاء الروائي المتسع الذي يحتوي على مجموع الوقائع « وهو بالنسبة لرواية الوطن في العينين مثلاً : (الشرق ، والغرب) » .

ويمكننا أن نقول بعد هذا إن المكان في الرواية الواقعية يكتسب أهمية كبيرة بالنسبـة للسرد ، وذلك لحظة وصفه بشكل مطول ودقيق مثلما يكتسب هذه الأهمية أيضاً عندما نـراه يُؤَسِّسُ مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرواية بكامله .

أما في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية مثل روايات تيار الوعي فلا يَكْتَسِبُ فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة لذلك فهو نادر الوجود ، وإنما يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان ، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة لأنه يحدّد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل ، وهو الإطار الـذي كانت تجـري فيه الأحداث الروائية .

نستنتج من هذا كله أن تَكَوُّنَ الفضاء الروائي ليس مشروطاً على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة مسهبة للأمكنة في الرواية ، إن هذا الفضاء يتأسس دائماً حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان ، والتي غالباً ما تأتي غير منفصلة عن السـرد ذاته . ولعـلّ هذه المسألة تؤكد لنا أهمية التميـيز النسبي الذي حاولنا أن نقيمه بين المكان ، والفضاء .

المكان وعلاقته بالمضمون الروائي(*) :

إنَّ سؤالاً كبيراً يواجهنا من خلال ما سبق :

هل تؤثر طبيعة المضمون الروائي على درجة حضور المكان في الرواية ؟؟؟

هذا شيء أكيد . . !

إنَّ اتجاهات الكتابة الـروائية بمـا تحمله من تصورات عن العـالم تُحدِّدُ دائمـاً طبيعة التعامل مع التقنيات الروائية ، ومنها تقنية وصف المكان ، فإما أن تتم العناية بالمكان ، وإما أن يتضاءل أو يتخذ شكلاً جديداً مخالفاً للأساليب السابقة في الكتابة الروائية . وقد نبه أحد

---

(163) « الوطن في العينين » . ص . 71 .

(*) سيلاحظ القارىء أننا في هذا البحث توسعنا قليلاً في دراسة القضايا المطروحة إلى الحد الذي تجاوزنا فيه التصور البنائي أحياناً . وغايتنا من ذلك هو طرح المشاكل التي يفرضها موضوع الفضاء . فكثيراً مـا يقف التحليل البنائي في مفترق طرق متشعبة تقتضي مثل هذه الإطلالة على تصورات مغايرة .

النقاد إلى هذا الجانب ، أي إلى تأثير الرؤية المضمونية على أسلوب الوصف المكاني ، والديكور بشكل عام في الروايات الغربية ومما قاله في هذا الإطار :

« في أسلوب السرد التقليدي تبدأ الرواية بوصف لديكور مألوف وعادي سيحدث فيه شيء ما ، وصف يبعث الاطمئنان في القارىء دون أن يصدمه ، مُظْهِراً له أن المغامرة حادث عرض واستثنائي غايتها الوحيدة أن تمنحه رعشة من اللذة أو القلق في عالم منظم أُحْسِنَ تصنيفُه بحيث أن الأناقة والأنس والسهولة تدعو الكاتب إلى أن يحدد بشيء من التصوير الفاتن : (. . .) .

عند مدخل القرية يقع منزل آل « مرتين لوفيسك » وحده على حافة الطريق ، مسكنٌ صغير من مساكن الصيادين ، جدرانه من الطين وسطحه من التبن المزدان بسوسن أزرق ، بستان فسيح كمنديل ، ينبت فيه البصل ، وقليل من الملفوف ، والبقدونس ، والكرفس ، يمتد أمام الباب . ويحاذي الطريق سياجٌ من النباتات الشائكة »[164] .

ويتساءل الناقد بصدد هذا الوصف قائلاً : « ما الجديد إذن في حساسيتنا الراهنة ليصدمنا ويجعلنا نعتبر نص « موباسان » هذا على كماله ، ومعادلته في القيمة لنص راسين مكتظاً بالزخارف التي باتت لا تتماشى مع عَصْرِنا »[165] .

وإذ يتساءل الناقد عن سبب هذا الموقف المعاصر من الرتابة في وصف الأمكنة ، وتصوير الحياة بشكل عام في الروايات الواقعية فإنه يستبعد من تصوره كثيراً من الآراء التي تقول مثلاً بأن مَرَدَّ ذلك راجعٌ إلى حب التجديد ، وإلى الرغبة الخالصة في تغيير تقنية الكتابة واتباع موضة جديدة ، ويرى أن سبب هذا التغيير في حساسيتنا نحو المكان راجع إلى تغير موقفنا من الواقع :

« والحال أن البشر في القرن العشرين قد شعروا أن الشر ، والقدر ، والعبث ، والبؤس ، والموت هي أمور مشتركة بينهم ، وهكذا تحولوا عن أدب كان يصورها بأناقة »[166] .

إن تغيير طبيعة الإحساس بالحياة إذن هو الذي جعل أدباء القرن العشرين يغيرون أسلوب تعاملهم مع الواقع ، فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعث في أنفسهم الشعور بالاطمئنان لذلك تغيرت نظرتهم إليه ، وكان موقفهم قد اتخذ شكلين جديدين :

---

(164) ر . م البيرسي : **الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين** . ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط . 1 ، 1965 ، ص . 15 ـ 16 .

(165) المرجع السابق. ص. 17 .

(166) المرجع السابق . ص . 19 .

أحدهما : يُعَتِّمُ عن قصد صورة المكان ، ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكي .

وثانيهما : يبالغ في وصف التفاصيل بصورة يبدو معها العالم المادي ينوء بأشيائه ، وأمكنته على الأبطال ، وعلى القراء أنفسهم ، فيتجمد الأبطال ، ويصمتون في الغالب ، وتصبح حركتهم داخل المكان لا معنى لها . حتى أن المحيط يبدو طاغياً على وجودهم . أما القراء فيقفون حائرين ، ما هي المعاني التي يمكن أن تأخذها هذه الأمكنة المسننة التي تستفز الحواس وتثيرها ؟؟؟ . . . ذلك أن الوصف المكاني المبالغ فيه ، والمُحَوَّل إلى مادة روائية مهيمنة يقوم بدور عكسي لما يقوم به الوصف الثاني في الروايات الواقعية المألوفة ، إنه وصف مكاني لا يخضع للمعنى ، وإنما يمضي مع المعنى في سياق واحد ، إنه ناتج حتماً عن تغيير موقف الإنسان من الواقع . غير أنه على مستوى النص لا يظهر تابعاً لأي مضمون أو موقف سابق عليه لأنه هو نفسه يصبح مصدر المعنى أو على الأصح مصدر المعاني المتعددة اللاَّمحدودة ، لأن الموقف الأصلي نفسه للإنسان المبدع في هذه الحالة هو موقف غامض ، ودون مشروع فكري .

إنَّ نمط الرواية الحديثة يعبر عن هذه الحالة بشكل جيد ، ونذكر في هذا الإطار ما تحدث عنه « جان ريكاردو » من أن الوصف عامة في الرواية الحديثة هو وصف خلاق لأنه يسير ضد المعنى أو يَسْبِقُ المعنى . ونأخذ هنا مثالاً من الوصف الثاني الذي لا يخضع بالضرورة لأي معنى محدد ، وهو مأخوذ من قصة « لكلود أوليه » أثبتها « جان ريكاردو » في كتابه « قضايا الرواية الحديثة » .

« من وراء المصراع المشقوق ، يقوم مستوى الحاجز العمودي الذي يَفْصِلُ الحجرة عن الغرفة المجاورة ، ويستمر أبيض عارياً عاطلاً من الزينة ، حتى الباب المدهون بلون أبيض ، المغلق بإحكام الذي يقع إطاره على نحو عشرين سنتيمتراً من الزاوية التي وراءها . . .

. . . الخلاصة أن الحجرة مربعة تقريباً ، وجدرانها مَطْلِيَّةٌ بالكلس وليس في مكان منها مرآة ، ولا لوحة ولا رسم ولا صورة فوتوغرافية ، وأمام الباب وُضِعَ كُرْسِيٌّ من الخشب ، وصُفَّ صندوق ، معدني أخضر داكن بجنب حاجز الممر ، تعلوه حقيبة جلدية وجراب للبذلات قابلٌ للطي ، وثلاث حقائب صغيرة مغطاة بالقماش بأحجام وتلوينات مختلفة »[167] .

وإذا عرفنا أن الوصف يمضي هكذا في مجموع « القصة » فإننا سندرك إلى أي حد هو عسير أن نعطي لمثل هذا العمل معنى محدداً ودقيقاً . إن مشروعية جميع المعاني واردة هنا

---

(167) جان رِكَارْدُو : قضايا الرواية الحديثة . ترجمة صياح الجهم ، دمشق 1977 ، ص . 147 .

لأن كل القراء لهم الحق في أن يروا فيه الدلالة التي تَتَخَلَّقُ أمامهم .

إنَّ العلاقة إذن بين وصف المكان والدلالة (أو المعنى) ليست دائماً علاقة تبعية وخضوع ، فالمكان ليس مسطحاً أملس ، أو بمعنى آخر ليس محايداً ، أو عارياً من أية دلالة مُحدَّدة[168] ، بل إن الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة في رواية ما قد يسمح أحياناً بإقامة دراسة سميولوجية فعلية . ولقد نبّه « رولاند بورنوف » إلى القيمة الرمزية والايديولوجية المتصلة بتجسيد المكان ، وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب ، واعتباره وجهاً من وجوه دلالة المكان[169] .

ويبدو واضحاً أن الروايات الواقعية خاصة كانت تَسْتَخدِمُ وَصْفَ المكانِ لتأخير الأحداث ، وربطها بالعصر والمستوى الاجتماعي حيث يُصْبح وصف الأمكنة المختلفة دالاً على تعارض أنماط الحياة واختلافها . إن (ميشال بتور) بعد أن يقتطع من رواية « دوستويفسكي » « الجريمة والعقاب » الوصف المكاني التالي :

« كانت جدران الغرفة التي أُدْخِلَ إليها الشابُّ مغطاة بالورق الأصفر ، وكان هنالك أزهار من الجيرانيوم وستائر من الموسلين على النوافذ ، وكانت الشمس الغاربة تلقي على كل هذا ضوءاً ساطعاً ، ولم تكن الغرفة تحوي شيئاً خاصاً ، أثاث من الخشب الأصفر كله قديم العهد وأريكة ذات مسند كبير مقلوب ، وطاولة بيضية الشكل موضوعة قبالة الأريكة ، وطاولة للزينة ، ومرآة مسندة إلى فرجة بين كوتين في الحائط ، ومقاعد بمحاذاة الجدران ولوحتان أو ثلاث لا قيمة لها تمثل فتيات ألمانيات يحملن عصافير بأيديهن ـ هذا هو مجمل الأثاث »[170] .

قلنا ، بعد أن يَقْتَطع « ميشال بتور » هذا الوصف المكاني نراه يعلق بقوله : « لقد اختار الكاتب هذا اللون بالذات ، وهذا الأثاث لِيُخْبِرَاني (يقصد اللون ، والأثاث) عن العصر الذي حدثت فيه القصة ، وعن البيئة التي جرت فيها ، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا ، وطرق عيشه وتفكيره ، ومقدار ثروته »[171] .

إنَّ المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائماً تابعاً أو سلبياً بل إنه أحياناً يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم ، وهذا ما فعله « مارسيل بروست » حين عمد إلى تدمير المكان الواحد وجعل الأمكنة دائماً متداخلة بحيث ينسخ أحدها الآخر في اللحظة الواحدة . إن الدراسة التي أنجزها « جورج بولي » George Poulet « حول الفضاء البروستي L'espace proustien تقوم في مجملها على

(168) يُستثنى من هذا وصف المكان في الرواية الجديدة ، وهو الذي قدمنا مثالاً عنه في السابق .

(169) انظر إشارة هنري متران لهذا الرأي في كتابه **Le discours du roman** P. 194 .

(170) ميشال بتور : **بحوث في الرواية الجديدة** ، منشورات عويدات بيروت ط . 1 ، 1971 ، ص . 17 .

(171) المرجع السابق ، ص . 18 .

تحديد وظيفة المكان في أعمال « مارسل بروست » وخاصة روايته « بحثاً عن الزمن الضائع » إذ يساهم التقاء الأمكنة وتداخلها أو صعوبة تمييزها بشكل فعّال في وضع تساؤلات وجودية حول هوية البطل ذاته . يقول « مارسيل بروست » :

وعندما استيقظتُ في منتصف الليل ، ولأنني جهلت أين كنت موجوداً ، فإنني لم أعرف في اللحظة الأولى حتى من كنت »[172] .

إنَّ « جورج بولي »Georges Poulet هو الذي أورد هذا المقطع ليستشهد به على حدة القلق الذي كان يعانيه البطل في هذه الرواية . ذلك أن جهله بالمكان ومواصفاته يلتقي مع ، ويُعبر أيضاً عن جهله وحقيقة وجوده . يقول جورج بولي :

« ولكن جهل هذا النائم المستفيق أكثر خطورة مما يظهر ، فإذا كان يجهل متى كان يوجد ، فإنه لا يعرف أيضاً أين كان يعيش ، إن جهله بالنسبة لوضعه داخل الفضاء ليس أقل من جهله بالنسبة لوضعه داخل الديمومة »[173] .

إن وصف المكان في روايات « مارسيل بروست » وخاصة في روايته « بحثاً عن الزمن الضائع » ليس له دور تزييني أو هو ممهد للحدث الروائي ، ولكنه قائم بالمعنى الروائي الذي يعبر عنه السرد ، ولذلك فهو شديد الالتحام به ، كما أن الشكل الذي يتخذه يختلف كل الاختلاف عن المكان العادي الموصوف بطريقة أمينة وفقاً للإدراك المألوف لدى جميع الناس ، ولكنه مكان منظور إليه بعين خاصة مُهَوَّسة ، لذلك نراها تجعل المكان الذي تنظر إليه مفككاً ومختلطاً .

ويصف « مارسيل بروست » هذه الحالة التي يتعتم فيها المكان وتتداخل أشياؤه بحيث يصعب على الإنسان داخله أن يتأكد حتى من هويته هو بذاته .

« يحدث دائماً أنه عندما كنت أستيقظ هكذا ، يتململ فكري دون أن يفلح من أجل أن يحاول معرفة أين كنت ، الكل كان يلف حولي في الظلام : الأشياء ، الأقْطَار ، السنون »[174] .

إنَّ التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود ، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يُوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دورهُ المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى مُحَاوِرٍ حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه هكذا من أغلال الوصف .

---

(172) Georges Poulet: L'espace proustien. Gallimard, 1983, P. 12

(173) Ibid. P. 12

(174) استشهد « جورج بولي » بهذه الفقرة أيضاً ،وهي مأخوذة من رواية مارسيل بروست ، بحثاً عن الزمن الضائع . انظر : Ibid. P. 18 .

التشكلات المكانية وأهميتها :

إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق ، فالمنزل ليس هو الميدان ، والزنزانة ليست هي الغرفة ، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي بخلاف الغرفة ، فهي دائماً مفتوحة على المنزل ، والمنزل على الشارع ، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي ، حتى أن هندسة المكان تساهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم .

إنَّ زقاقاً ضيّقاً من أزقة القاهرة يختلف كل الاختلاف عن شارع كبير من شوارعها ، وليس من قبيل المصادفة أن يختار نجيب محفوظ في رواياته الواقعية الأزقة الضيقة ، لأنها هي التي تسمح بترصد العلاقات المتداخلة بين سكان حي واحد ، إنّ ترصد مثل هذه العلاقات المتداخلة بين السكان يَكادُ يستحيل في أحياء ذات فضاء واسع ، لأن المكان ومستوى العيش لا يسمحان بمثل هذا التداخل ، وهذا ما يدعو حتماً إلى تغيير المكان للحديث عن هذه الشرائح الاجتماعية الكبرى - لذلك يعمد الروائي إلى اتخاذ قاعات الفنادق ، والصالونات الخاصة كمكان بديل لرصد علاقاتها .

بعض الأمكنة لها خصوصيات تجعلها دائماً مادة أساسية في الرواية ومنها : المقهى ، ولو تتبعنا تاريخ الرواية سواء في الغرب أو العالم العربي ، لوجدنا لهذا المكان حضوراً كبيراً ، وهذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية ، ولكن أيضاً في الروايات الجديدة . إنَّ رواية مثل « موديراتو كانتابيل » (Moderato Cantabile) [175] « لمارغريت دورا » (Marguer-ite Duras) يتحول فيها المقهى إلى مسرح منفرد للأحداث بحيث يبدو وكأن هذه القصة لا يمكن أن تتم إلاَّ بوجود المقهى .

ورغم سيطرة بعض الأمكنة الخاصة على النتاج الروائي العالمي ، فإنه مع ذلك لا يمكن اعتبار مكان ما هو المكان الروائي الأساسي لأن الرواية إذ تضع عالمها الخاص ، وإذ تستفيد حتماً من الواقع فإنها قابلة لأن تجعل كل الأمكنة مادة لبناء فضائها الخاص ، وذلك لأن الرواية كما قال « د . لورانس » : « هي كتاب الحياة الوحيد الوضاء »[176] .

لقد كانت غايتنا من تجاوز إطار النقد البنائي في غير موضع من دراستنا لمكون الفضاء هي تمكين القارىء من معرفة أبعاد الإشكالية المكانية وما يتصل بها من ملابسات . فضلاً عن أن النظرية البنائية لم توضح جميع القضايا المتصلة بهذا الموضوع ، ولقد أشرنا في بداية

---

(175) Marguerite Duras, **Moderato Cantabile.** 10/18, Paris 1970.

(176) جماعة من النقاد : **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث** ، ترجمة الدكتور إنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، 1971 ، ص . 58 .

هذا المبحث إلى أن الأبحاث البنائية لم تبلور نظرية متكاملة في الموضوع وهو ما يسمح على الدوام بمتابعة الآراء الأخرى حتى ولو كانت تختلف في منطلقاتها مع النظرية البنائية شرط أن يكون ذلك في حدود لا تخل بوحدة البحث وتوجهه العام .

الــزمــن الحكـــائي

النظام الزمني L'ordre temporel :

ليس من الضروري ـ من وجهة نظر البنائية ـ أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما ، أو في قصة ، مع التَّرتيب الطَّبيعي لأحْدَاثها ـ كما يُفْتَرَضُ أنها جرت بالفعل ـ ، فحتى بالنسبة للروايات التي تَحْتَرِمُ هذا الترتيب ، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بد أن تُرَتَّبَ في البناء الروائي تَتابُعياً ، لأن طبيعة الكتابة تَفْرِضُ ذلك ، ما دام الروائي لا يستطيع أبداً أن يَرْوي عدداً من الوقائع في آن واحد . وهكذا ، فإن التطابق بين زمن السرد ، وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثالاً إلاَّ في بعض الحكايات العجيبة القصيرة ، على شرط أن تكون أحداثُها مُتَتَابعة وليست متداخلة . وهكذا فبإمكاننا دائماً أن نُمَيِّز بين زمنين في كل رواية :

— زمن السرد .
— وزمن القصة[177] .

إنَّ زمن القصة يَخْضَعُ بالضرورة للتتابعُ المَنْطِقي للأحداث بينماً لا يَتَقَيَّدُ زمن السرد بهذا التتابع المَنْطقي . ويمكن التميـيز هنا بين الزمنين على الشكل التالي[178] :

لو افترضنا أن قِصَّةً ما تحتوي على مراحل حَدَثِيَّةٍ متتابعةٍ منطقياً على الشكل التالي :

أ ——— ← ب ——— ← جـ ——— ← د

فإنَّ سرد هذه الأحداث في رواية ما ، يُمْكِنُ أن يتَّخِذَ مثلاً الشكل التالي :

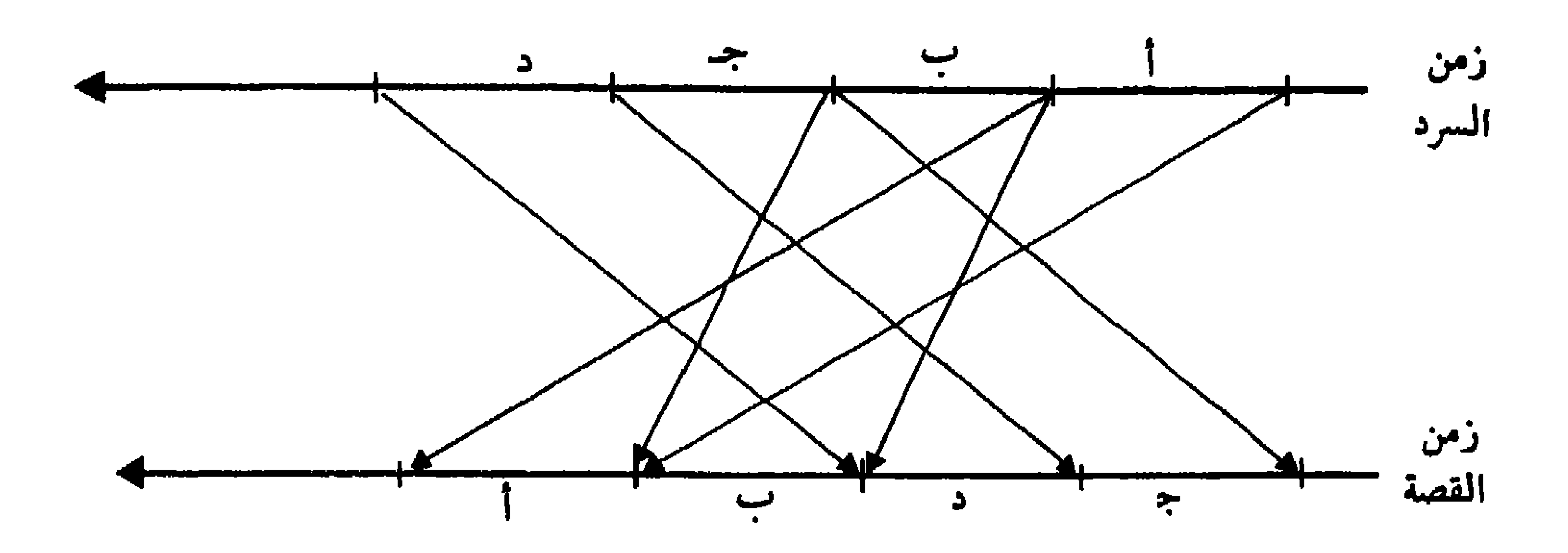
جـ ——— ← د ——— ← ب ——— ← أ

وهكذا يَحْدُثُ ما يُسَمَّى « مفارقة زمن السرد مع زمن القصة » ويمكن توضيح هذه المفارقة بالرسم البياني التالي :

---

(177) Gerard Genette: figures III, Seuil. 1972. P. 77.

(178) نستفيد هنا من التحليلات ، والرسومات التي وضعها « جان ركاردو » مع تطويعها لمقتضيات التبسيط ، والتوضيح . انظر كتابه : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم . دمشق 1977 . ص . 250 .



يرى بعض نقّاد الرواية البنائيين أنه : « عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة ، فإنّنا نقول إن الراوي يُوَلِّدُ مفارقات سردية (Anachronies narratives) »[179] .

إنّ الإمكانات التي يُتِيحُها التَّلاَعُب بالنظام الزمني لا حدود لها ، ذلك أن الراوي قد يبتدىء السرد في بعض الأحيان بشكل يُطابق زمن القصة ، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة . فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي :

أ ——→ ب ——→ جـ

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي :

أ ——→ جـ ——→ ب

وهناك أيضاً إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارىء إلى وقائع قبل أوان حُدُوثها الطبيعي في زمن القصة . وهكذا ، فإن المفارقة إمّا أنْ تكون استرجاعاً لأحداث ماضيه (Rétrospection) أو تَكُون استباقاً لأحداث لاحقة (Anticipation) .

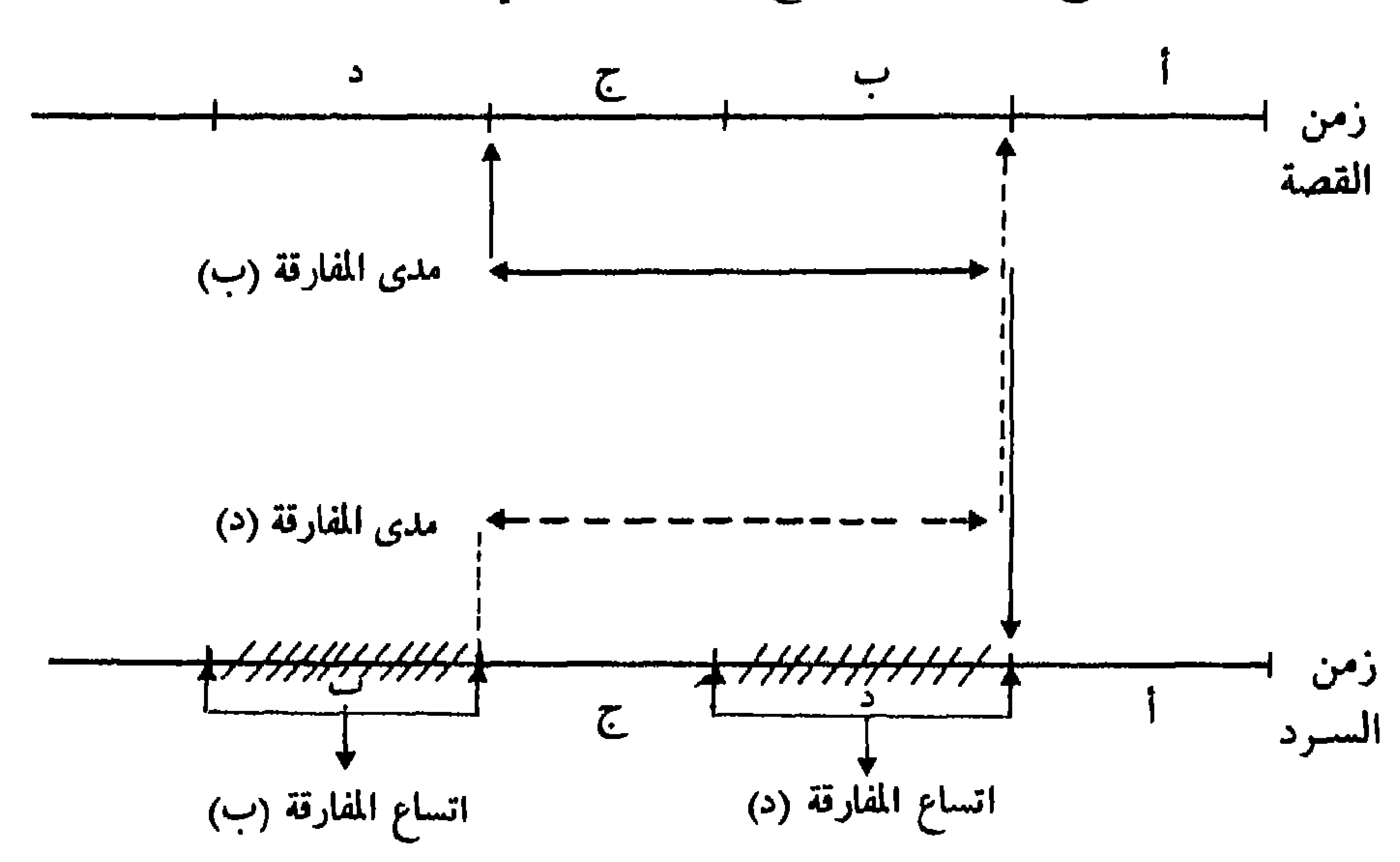
وكل مفارقة سردية يَكُونُ لها مَدًى (Portée) واتساع (Amplitude) ، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد ، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة . يقول « جيرار جنيت » حول هذه النقطة بالذات :

« إن مفارقة ما ، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة « الحاضر » أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يَفْسَح المكان

(179) J. L. Dumortier et Fr. Plazanet: **Ponr lire le récit**. Ed. Duclot, 1980, P. 72.

لتلك المفارقة . إننا نسمي « مدى المفارقة »، هـذه المسافة الزمنيـة . ويمكن للمفارقـة أن تُغَطِّي هي نَفْسُها مدة معينة من القصة تطُولُ أو تقصر ، وهذه المـدة هي ما نسميـه « اتساع المفارقة »[180] .

ويمكن توضيح المدى ، والاتساع على الشكل التالي :



وسَنُلاحِظُ هنا تساوي اتساع المفارقتين معاً ، لأن اللَّحْظة (د) تَحُلُّ في زمن السرد محلَّ اللحظة (ب) كما أن اللحظة (ب) تحل في زمن السرد محل اللحظة (د) .

ثم إن مدى المفارقة يتحدد بين بداية اللحظة المُفَارِقَة في زمن القصة ، وبـدايتها في زمن السرد ، سواء كانت استرجاعاً (استذكاراً) أو استباقاً لأحداث لاحقة .

إن اتساع المفارقة (د) في زمن السرد يشير في الرسم السابق إلى الاستباق ، واتسـاع المفارقة (ب) في زمن السرد يشير إلى استرجاع لحظة ماضية ، لأن (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية ولكنها في زمن السرد تقع في المرتبة الرابعة .

● **الاستغراق الزمني (La durée)[*] :**

لـم نجد مقابلاً دقيقاً لمصطلح «La durée» يكون محملاً بالمعنى المطابق لما يُقْصَدُ به بالذات في مجال الحكي سوى هـذا التركيب : « الاستغـراق الزمني » لأن الأمـر يتعلق في

(180) G. Genette. Fugures III. P. 89.

(*) إن المدلول الفلسفي لهذا المصطلح ـ وتدل عليه كلمة « ديمومة » ـ لا يُلائم المعنى الذي يُقصد هنـا ، لذلك آثرنا ترجمة كلمة Durée بالاستغراق الزمني ، لمـا لهذه العبـارة من دلالة أوضـح في مجال نقـد الحكي وِفْقَ تصوُّرنا .

الواقع بالتفاوت النسبي ـ الذي يصعب قياسه ـ بين زمن القصة ، وزمن السرد ، فليس هناك قانون واضح يُمَكِّنُ من دراسة هذا المشكل ، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارىء بأن هذا الحَدَث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب ، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تمّ عَرْضُهُ فيها من طرف الكاتب ، أي أنَّهُ لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني .

لقد عبر بعض النقاد عن هذا المشكل على الشكل التالي :

« إذا كان من السَّهْلِ أنْ نُقَارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تَبَنَّاهُ الراوي لكي يحكي تلك القصة ، فإن الأمر يُصْبِحُ أكثَرَ صعوبة ، إذا تعلق بمقارنة جادَّة نريد أن نقيمها بين زمن القصة وزمن السرد . إنه في بعض الحالات يمكننا القول ، إن هذا الحدث قد دام ساعة واحدة ، وذلك الحدث الآخر دقيقةً واحدة (لأن النص القصصي يقدم لنا إشارة بذلك) . ولكن كيف نقيس زمن الحكي ؟ هل يمكننا أن نقرنه بزمن القراءة ؟ إنه في هذه الحالة ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة ، والقراءات البطيئة ، هل نلجأ إلى حل وسط ؟ الحق أنه يَحْسُنُ أن نتخلى عن مُقَارنة من هذا النوع »[181] .

وهكذا ، إذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني (La durée) وقياسُها غَيْرُ ممكنة في جميع الحالات ، فإن ملاحظة **الإيقاع الزمني** ممكنة دائماً بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها ، فهذا الاختلاف يُخَلِّفُ لدى القارىء دائماً انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني ، لهذا يقترح « جيرار جنيت » أن يُدْرَسَ الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية :

ـ الخلاصة (Sommaire) ـ الاستراحة (Pause) ـ القطع (L'éllipse) ـ المَشْهَد (Scène) .

ـ الخُلاصة (Sommaire) :

وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يُفْتَرَضُ أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات ، واختزالها في صفحات أو أسْطُرٍ أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[182] .

ـ الاستراحة (Pause) :

أما الاستراحة ، فَتَكَوَّنُ في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحْدِثُها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف ، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ، ويعطل حركتها[183] .

---

(181) **Pour lire le récit.** P. 93.

(182) G. Genette: **Fugures III.** P. 130.

(183) Ibid P. 94

غير أن الوصف باعتباره استراحة (Pause) وتوقفاً زمنياً قد يَفْقِدُ هذه الصفة عندما يلتجىء الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه ، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد ، على أن الراوي المحايد بإمكانه ، حتى ولو لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث ، أن يُوقف الأبطال على بعْضِ المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها ؛ ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث ، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده ، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها وحالات أبطالها .

لقد قدم « جيرار جنيت » مثالاً جيداً من رواية : « بحثاً عن الزمن الضائع » لـ « مارسيل بروست » ، فرأى أن أكثر من ثلث مقاطع الوصف الكثيرة في هذه الرواية لا يُسَبِّبُ تَعْطِيلاً زمنياً في مسار الأحداث ، وهو يقول بهذا الصدد :

« إن الوصف لا يحدد أبداً استراحة أو انقطاعاً في القصة ، أو بحسب التعبير التقليدي ، انقطاعاً في « الفعل » . إن الحكي البروستي بالفعل ، لم يحدث فيه أنْ تَوَقَّفَ عند شيء ما أو مشهد ما دون أن يكون هذا التوقف راجعاً إلى توقف تأملي للبطل نفسه : (مثلاً توقف سوان في : « حب سوان » ، و« مارسيل بروست » نفسه في موضع آخر) ، ولهذا فإن المقطع الوصفي لا يَفْلِتُ أبداً من زمنية القصة »[184] .

- القطع (L'éllipse) :

يلتجىء الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ، ويُكْتَفَى عادة بالقول مثلاً : « ومرت سنتان » أو « وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته » . . . إلخ ويسمى هذا قطعاً . ويتضح في هذين المثالين بالذات أنَّ القطع إمَّا أنْ يكُونَ مُحَدَّداً أو غَيْرَ مُحَدَّد[185] .

إن القطع عادة ما يكون في الروايات التقليدية مُصَرَّحاً به وبارزاً ، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي ، وإنما يدركه القارىء فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه[186] . والواقع أن القطع في الرواية المعاصرة يُشَكِّلُ أدَاةً أساسية لأنه يسمح بإلْغاءِ التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيراً ، ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نَفْسِها مَظْهَرَ السُّرعة في عرض الوقائع ، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ .

---

(184) G. Genette: Fugures III. P. 133.

(185) Ibid. P. 139

(186) Ibid. P. 140

ـ المشهـــد (Scène) :

يُقْصَدُ بالمشهد : المقطع الحواري الذي يـأتي في كثير من الـروايات في تضـاعيف السرد . إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يَكادُ يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق ، وإن كان الناقد البنيوي « جيرار جنيت » ينبه إلى أنه ينبغي دائماً أن لا تُغْفِلَ أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يـدور بين أشخاص معينين ، قـد يكون بـطيئاً أو سريعاً ، حسب طبيعة الظروف المحيطة ، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد ، وزمن حوار القصة قائماً على الدوام[187] .

وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائماً أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف .

* * *

الـوصــف في الحـكـــي

ـ طبيعة الوصف :

يقول « جيرار جنيت » : « كل حكي يتضمن ـ سواء بطريقة متداخلة أوْ بِنِسَب شديـدة التغيـر ـ أصنـافـاً من التشخيص لأعمـال أو أحـداث تُكـوِّنُ مـا يـوصف بـالتحـديـد سـرداً (Narration) . هذا من جهة ، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص ، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً (Déscription) »[188] .

ومـع أن الفرق هنـا يبدو واضحـاً بين الوصف والسـرد ، فإن التمييـز على المستوى العملي ليس بسيطاً . هذا التداخل جعل « جيرار جنيت » يعكف على دراسة طبيعة كُـلٍّ من السرد والوصف ، وقـد وجد أن القـانون الـذي يَخْضَعُ لـه السَّرْد ، يختلف عن ذلـك الذي يخضع له الوصف ؛ فإذا كان من الممكن الحصول على نُصُوصٍ خالصة في الوصف فـإنه من العسير أن نجد سرداً خالصاً . ويُقدِّمُ المثالين التاليـين لإِثْبَاتِ هذه الحقيقة[189] :

- « المنزل أبيض بسقف من ألواح « الأردواز » ، وبمصراعين خضراوين » .
- « تقدم الرجل إلى الطاولة وأخذ سكيناً » .

فيرى أن المثال الأول يمكن اعتباره وصْفاً خالصاً طليقاً من أي تحديد زماني ، وخالياً من أيَّةِ حَرَكَة . بينما يرى بالنسبة للمثال الثاني ، أنه بالإضافة إلى الفعلين (تقدم ـ وأخذ) ،

---

(187) Ibid. P. 122-123.

ونميز هنا ـ كما هو واضح ـ بين حوار قصة مسرودة ، وحوار قصة طبيعية مُفْتَرَضة .

(188) G. Genette, Fugures II. P. 56.

(189) Ibid. P. 57.

وهما يشخصان الحركة ، فهناك عناصر أخرى هي عبارة عن أسماء لها طابع وصفي لأنها تُعَيِّنُ على الأقل وجود أشياء في المكان (الطاولة ـ السكين) .

ويذهب بعيداً في اعتبار الأفعال نَفْسِها تحملُ ، في ذاتها ، طابعاً وصْفياً ، فهناك فرق مثلاً بين أخذ السكين ، وأمْسَكَ بالسكين ، فكُلُّ فعل يُعَيِّنُ الطريقة التي يُؤخَذُ بها السكين ، فهو لذلك يحمل وصفاً للحركة . ويستخلص « جنيت » نتيجة مهمة تحدد طبيعة كل من السرد والوصف ، فيقول :

« إنَّ الأمر يُرْجِعُ دون شك إلى أن الأشياء يُمْكِنُها أنْ تُوجَدَ بدون حركة ، ولكن الحركة لا تُوجَدُ بدون أشياء »[190] .

ـ وظائف الوصف :

تتحدد وظائف الوصف ـ بشكل عام ـ في وظيفتين أساسيتين :

● **الأولى جمالية** : والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهُوَ يُشَكِّل استراحة في وسط الأحداث السردية ، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي . إن الوصف الخاص بِدِرْع « إشيل » في الإلياذة ، لا يمكن أنْ يَدُلَّ على شجاعة « إشيل » ، إنَّهُ وصف جمالي إبْهاري[191] . وهذه الوظيفة ليست موجودة إلاَّ في الفنون القصصية القديمة ، ثم في موجة الرواية الجديدة .

● **الثانية توضيحية أو تفسيرية** : أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي .

ولقد عدَّد « جان ريكاردو » أشكالاً أربعة للوصف ، كلها تتراوح بين الوظيفتين السابقتين[192] :

□ أن يكون المعنى مُحَدِّداً للوصف الذي يأتي بعده ، وهذا أضعف أشْكَال الوصف .

□ أن يأتي الوَصْفُ سابقاً لمعنى من المعاني يكون ضرورياً في سياق الحكي ، أيْ أنْ يكون الوَصْفُ إرْهاصاً لهذا المعنى ، وهُوَ لذلك لا يشكل في نظر « ريكاردو » إلاَّ مرْحَلَةً نحو المعنى .

□ أن يكون الوصف نفْسُهُ دالاً على المعنى في ذاته دون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده . ولكنه مع ذلك يظل خاضعاً للتخطيط العام للسرد الحكائي .

---

(190) Ibid. P. 57-58.

(191) Ibid. P. 57- 58.

(192) جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة . ترجمة صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة دمشق ، 1977 . ص . 166 .

□ أن يكون الوصف خَلاَّقاً : وهو وصْفٌ يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموع الحكي ، وذلك على حساب السرد ، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص . وقد سُمِّيَ خلاَّقاً لأنَّهُ يُشيِّدُ المعنى وحده . أو على الأصح يُشيِّدُ معاني متعددة ذات طبيعة رمزية . إنَّ أغلب أنْصَار الرواية الجديدة دافعوا عن هذا الوصف ، ومنْ هؤلاء « آلان روب غريـيه » الذي يَقُول بصدد التميـيز بين وظيفة الوصف في الروايات الواقعية ووظيفته في الروايات الجديدة :

« لقد كان الوصف يدَّعِي تَمْثيل واقِعٍ موجودٍ مُسبقاً ـ وهو يشير هنا إلى الوصف في الروايات الواقعية ـ أمَّا الآن فلا يُحاوِلُ إلاَّ أنْ يُؤَكِّدَ وظيفته الخلاقة »[193] .

إن تعددية المعاني التي تَتولَّد عن الوصف الخلاق هي في الواقع تَعْبِيرٌ عن صراع الوصف مع المعنى الواحد . ولهذا قيل إن الوصف الخلاق جعل الأعمال الروائية المعاصرة تخوض سباقاً في اتجاه معاكس للمعنى[194] .

وهذه الفكرة نفسها عبر عنها « آلان روب غريـيه » في مكان آخر حين قال : « لقد كان الوصف يُسْتَخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية ، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تَتَمَيَّز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما ، **أما الآن فلا نتحدث إلاَّ عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ، ولا تعبر عن معنى »**[195] . ولا يَبْقى بعد هذا سوى الطَّابَع الجمالي التزييني .

الوصف والمكان :

إذا كان السَّرْدُ يُشَكِّل أداة الحركة الزمنية في الحكي ، فإن الوصف هو أداةٌ تُشَكِّلُ صُورَةَ المكان ، ولذلك يكون للرواية ـ أية رواية ـ بعدان : أحدهما أفقي يشير إلى السَّيرورة الزمنية ، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث ، وعن طريق التحام السرد ، والوصف ينشأ فضاء الرواية(*) ، ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالي :

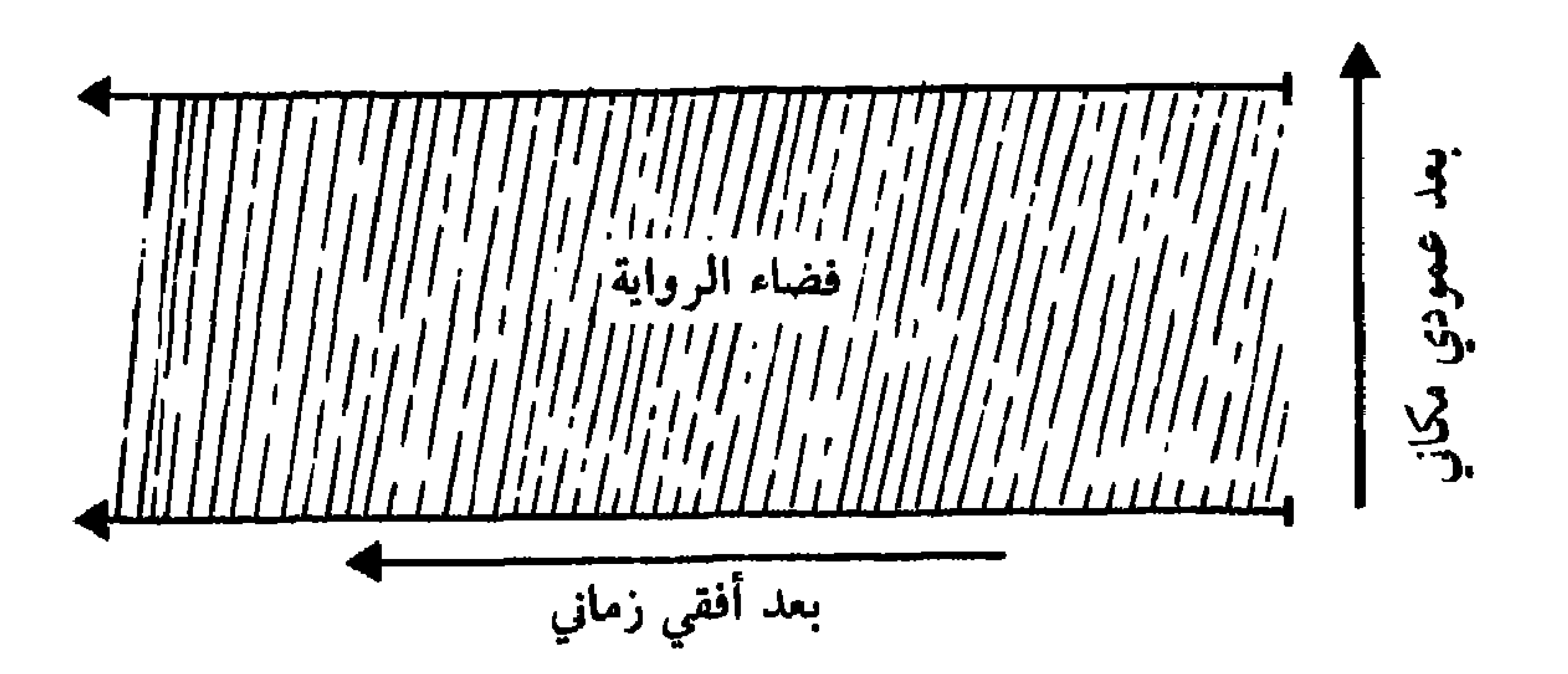
---

(193) آلان روب غريـيه : **نحو رواية جديدة** . ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف بمصر ، (دون سنة الطبع) . ص . 166 .

(194) جان ريكاردو : **قضايا الرواية الحديثة** (مرجع مذكور) ص . 166 .

(195) آلان روب غريبيه : **نحو رواية جديدة** . ص . 130 .

(*) نُقَدِّمُ هنا أيضاً تَصَوُّرنا الخاص لمفهوم الفضَاء في الرواية ، وقد وَضَّحناهُ عند دراسة فضاء الحكي سابقاً .



إنَّ الروايات تتفاوت في تحديد دور الوصف بالنسبة لتصوير المكان ؛ فإذا كان الوصف في الروايات الواقعية يهتم بتحديد المجال العام الذي يَتَحَرَّكُ فيه الأبطال ، فإن الوصف في الروايات الجديدة أصبح بالإضافة إلى ذلك يميل إلى الدقة المتناهية في قياس المسافات بحثاً عن هَنْدَسَةٍ حقيقية للمكان . فروايات « آلان روب غريـيه » كما يرى البعض « تبدو وكأنها تقدم الملفوظ الحكائي بواسطة إشْكَاليةٍ هندسية »[196] .

ونختم الحديث عن الوصف بما قاله أحد النقاد محدداً قيمة المناخ ، والمحيط الذي يخلقه الوصف داخل الرواية التقليدية على الخصوص :

« إذا كانت الحبكة والشخصيات تمثلُ النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الرواية ، فإن ما سميناه باسم المحيط يمثل السيتوبلازم الذي تَسْبَحُ فيه تلك النَّواة »[197] .

(196) Roland Bourneuf et Réal Ouellet. P.U.F. 1981. P. 108.

(197) Nelly Cormeau: **Physiologie du roman.** Nizet. Paris. 1966. P. 89-90.

القسم الثاني

بنية النص الروائي من منظور النقد العربي

أشرنا - في إطار الكلام عن أصول المقاربة البنائية - إلى مرتكزات نظرية لاتجاه سَمَّيْنَاهُ « النقد الروائي الفني » ، تحدثنا من خلالها عن جهود بعض النقاد الإنجليز في إطار دراسة الرواية من الناحية الجمالية . وبَرَّزْنَا حرصنا على تقديم صورة مركزة عن هذا النقد بما كان له من تأثير على بعض نقاد الرواية في العالم العربي ، ولعلاقته بالشكلانية والبنائية ، بمعناهما العام .

ولأننا نُريدُ أن نجعل الجانب النظري والتطبيقي أكثر ارتباطاً بالنقد البنائي للرواية في العالم العربي ، فسنكتفي بتقديم صورة مركزة عن النقد الفني للرواية كما تَصَوَّرَهُ بعض النقاد العرب ، مُركِزين على الجانب النظري ومستفيدين أيضاً من بعض الجوانب التطبيقية ، لأننا لن نلجأ إلى تحليل نموذج خاص بالنقد الروائي الفني في العالم العربي بحكم أهمية النماذج البنائية وتجاوزها الواضح من حيث القيمة العلمية لممارسات التحليل الفني ، وهي لذلك أحق بالاهتمام في التطبيق .

النقد الروائي الفني في العالم العربي (من النظرية إلى التطبيق)

نبيل راغب :

يمكن القول منذ البداية إن الذي يُمَثِّلُ هذا الاتجاه في العالم العربي تمثيلاً واضحاً هو النّاقد نبيل راغب : فقد نشر منذ سنة 1967 كتاباً بعنوان دال على تَوَجُّهِهِ نحو دراسة الشكل الروائي : « قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ »[1] . وبَقي مُلِحًّا على دراسة الجانب الفني في كتابه الثاني : « فن الرواية عند يوسف السباعي »[2] .

---

(1) نبيل راغب : **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ** (دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية) . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط . 1 . 1967 . ونعتمد في دراساتنا على الطبعة الثانية للدار نفسها وقد صدرت سنة 1975 (وهي طبعة مزيدة) .

(2) صدر في طبعة أولى عن مكتبة الخانجي . (دون سنة الطبع) .

ويبدو أن نبيل راغب كان ـ في المقدمة النظرية التي كتبها لِمُؤَلَّفِهِ الأول ـ شديد الحيرة بين الأخذ بالمعطيات النظرية التي وضعها النُّقاد الإنجليز الذين أشرنا إليهم سابقاً (وهم إدوين موير ، وفورستر ، وبيرسي لبوك) ، وبين محاولة تجاوز هذه المعطيات ؛ لأنه في الوقت الذي نراه يَنْتَقِدُ هيمنة المقاييس النقدية (التي وضعها هؤلاء) على بعض النقاد العرب ، يأخذ هو نفسه بكثير من المصطلحات التي استخدموها في نقدهم : الوحدة العضوية ـ التشكيل الدرامي ـ الصراع الدرامي ـ الحبكة[3] .

ولعلّ نبيل راغب كان يأخذ على النقد الروائي الفني الغربي كَوْنَهُ حاول (خصوصاً عند ادوين موير) صُنْعَ تصنيف جامدٍ لأشكال الرواية الغربية ، وهو تَوَجُّهٌ يَعْتَقِدُ أنه يؤدي إلى خضوع الدارس لقوانين جامدة ومصطنعة[4] ، لذلك نراه يؤكد أن دراسته لم تحاول أن تفرض على الأعمال الروائية المدروسة نظرية معينة بل احتكمت دائماً لطبيعة الأعمال الروائية نفسها : « على أساس أن كل عمل فني عبارة عن وحدة حية مستقلة بذاتها ، لها ظروفُها ومقاييسها الخاصة التي تَنْبُعُ من داخلها ، وعَلاقاتُها الجمالية التي تربط خلاياها في كُلٍّ عضويٍّ متكامل »[5] .

والواقع أن نبيل راغب حاول أن يتخذ مظهر المتحرر من أية نظرية نقدية وذلك باستغلال إخْفَاءِهِ التمييز بين المنطلقات المنهجية التي تبناها النقد الروائي في إنجلترا والنتائج المحصل عليها اعتماداً على هذه المنطلقات نفسها . فعدم أخذه بتلك الأشكال الجاهزة والتصنيفات التي قام بها مثلاً « إدوين موير » لا يعفيه أبداً من الخضوع للنظرية النقدية الجمالية التي أخذ بها النقاد الإنجليز ، لأنه لم يكن يملك أية وسيلة يعتمدها في تحليل الرواية سوى هذه المصطلحات الفنية التي استخدمها هؤلاء . ويبقى بعد ذلك اختلاف أساسي له في نظرنا بعد ابستيمولوجي . فإذا كان « موير » على الخصوص ، وهو أفضل من مثل نزوع النقد الروائي الفني نحو الضبط العلمي ، قد أخذ بفكرة إمكانية وضع تصنيف محكم لأنماط الرواية ، فإن نبيل راغب يرفض ـ على الأقل نظرياً ـ أيَّ نزوع علمي من هذا النوع ، لأنَّ لِكُلِّ نموذجٍ روائيٍّ تَكْوينَه الخاص وبصَمَاته المتميزة . وهو يأخذ هنا بالفكرة الجمالية التي ترى أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلاَّ صورة عن نفسه[6] .

وفي الوقت الذي نجد فيه « موير » ـ على الأخص ـ يخفف ، بسبب هذا النزوع

---

(3) نبيل راغب : **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ** . ط . 2 . (مرجع مذكور) الصفحات : 7-9-10-12 .

(4) المرجع السابق . ص . 8 . والجدير بالذكر أن الناقد لا يُحيلُ مُباشرة على المراجع وإن كانت بادية للعيان ، وأبرزها كتاب « موير » : **بناء الرواية** .

(5) المرجع السابق . ص . 12-13 .

(6) انظر كتاب عصام الشنطي : **الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث** . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط . 1 ، 1979 . ص . 29 .

العلمي ، من أحكام القيمة ، فإن نبيل راغب يلح على هذا الجانب ، فالحكم على الناقد بالنجاح أو الفشل مسألة ضرورية في كل عملية نقدية[7] .

هل كان نبيل راغب وَفِيًّا لِتَصَوُّراته النَّظرية هذه ؟

لعلنا لم نكن مبالغين حينما وصفنا النقد الذي وجهه نبيل راغب لنقاد الرواية الإنجليز ، بأنه كان يُخفي مصادره ، ما دام قد لجأ هو نفسه في الجانب التطبيقي إلى التصنيف ، فميز في أعمال نجيب محفوظ بين أربع مراحل شكلية أساسية ، كل فصل من الدراسة يختص بمرحلة :

- المرحلة التاريخية .
- المرحلة الاجتماعية .
- المرحلة النفسية المَبْتُورة .
- المرحلة التشكيلية الدرامية[8] .

وقد أكَّد أيضاً على هذا التقسيم في المقدمة النظرية . ونتساءل هُنا كيف استطاع نبيل راغب أن يتوصل إلى هذا التصنيف لأعمال نجيب محفوظ ؟ ألم يَخْضَعْ هو أيضاً إلى مقاييس جاهزة عن مفهوم الرواية الرومانسية ، ومفهوم الواقعية في الرواية ومفاهيم علم النفس والتحليل النفسي ، ومفهوم الشكل الدرامي ؟

وما مدى صحة قوله : إن كل رواية تمثل من حيث الشكل الجمالي وحدة مستقلة لها ظُروفها ومقاييسها الخاصة التي تنبع من داخلها ؟ .

ألم تكن التصنيفات التي وضعها « موير » تكتسي طابعاً عاماً يبقى فيه أيضاً لكل نموذج من نماذجها خصوصياته ومميزاته ؟ وبالتالي هل استطاع نبيل راغب بالفعل أن يُكَوِّنَ لنفسه نظرية فنية لنقد الرواية تتجاوزُ ما وضَعهُ النقاد الغربيون ؟ .

إنَّنا إذا انتقلنا إلى كتابه الثاني «فن الرواية عند يوسف السباعي» سنلاحظ تطوراً ملحوظاً في الجانب النظري، فهو يحتفظ دائماً بالمنهج الفني السابق إلَّا أنه يدعو إلى ضرورة التخلص من أحكام القيمة بل من أي حكم على المادة الروائية سواء كان إيجابياً أم سلبياً . يقول : « ... ولذلك اعتمَدَتْ هذه الدراسةُ على التحليل المنهجي لروايات يوسف السباعي ، ولم تَجْنَح ، سواء إلى المدح والتقريظ أو الذم والهجاء ، بل وضعت الروايات تحت ضوء هادىء فاحص في الوقت نفسه ، لا يَعتمد على الحماس أو التعصب أو التحيز بل يتخذ من العمل الروائي نقطة انطلاق تعتمد عليها كُل العناصر الداخلة في تشكيله »[9] .

(7) نبيل راغب : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ . ص . 13 .

(8) المرجع السابق . انظر فهرس الكتاب. ثم انظر المقدمة . ص . 8-9 .

(9) نبيل راغب : فن الرواية عند يوسف السباعي . مكتبة الخانجي ، دون سنة الطبع . ص . 6-7 .

إنَّ مُهِمَّة الحكم على العمل الروائي في نظر الناقد متروكة للقارىء فيما بعد ، إذ يُطْلَبُ منه أن يُشَارِكَ الناقد في مهمته الجمالية . ولا يتم ذلك إلَّا بالاستحضَارِ الدائم للنصوص المدروسة حتى لا يقف الناقد حاجزاً بين النص ، والقارىء[10] .

وإلى جانب فكرة الاهتمام بالنص ، والتخلي عن أحكام القيمة نجد نبيل راغب يهتم دائماً بالنظر إلى العمل الروائي باعتباره يُكَوِّنُ وحدة عضوية ، وهي إحدى الأفكار الأساسية في كل نقد جمالي أو فني ؛ فالعمل النقدي ـ في نظره ـ لا ينبغي أن يقوم بالتشريح بَلْ بالتحليل الذي يَضَعُ الجُزْءَ في نطاق الكل دون إهمال التفاعل والارتباط الموجودْ بين هذا وذاك . وهو يستشهد بعبارة لـ : « اريك نيوتن » في كتابه « معنى الجمال » تقول : « العمل الفني عبارة عن كائن حي مثل الجسم البشري تماماً »[11] .

ومع أن مقدمة الكتاب جاءت شديدة الاختصار إلَّا أن الناقد فَصَّلَ كُلَّ المعطيات النظرية للمنهج الفني الذي اْعتمدَهُ في مطلع الفصل الأول من الكتاب . وقد وضع لهذا الفصل عنواناً شديد الدلالة على التوجه الجمالي في النقد : « البناء الدرامي » ، وهو عنوان مُسْتَمَدٌّ من كُتُبِ النقد الروائي الانجليزي التي قدمنا عنها سابقاً في القسم الأول تَصَوُّراً مركزاً . ونبيل راغب هنا يَتَّبِعُ الخطة نفسها التي اتبعها « إدوين موير » في الفصل الأول من كتابه : « بناء الرواية » إذ يعرض لجهود من سبقوه . كذلك نجد نبيل راغب يتحدث عن آراء « فوستر » و « بيرسي لبوك » و « جون كاروثر » (John Caruther) ، في مفهوم البناء الدرامي ، وبعد ذلك يعقب برأي « ادوين موير » مؤيداً أفكاره ، لأنه في نظره : « يؤمن بدينامية الشكل الروائي الذي لا يخضع لأية تقنيات أو مواصفات مسبقة[*] . فتقاليد البناء الدرامي للرواية ممتدة بطول تاريخ الرواية . وكل عمل روائي جديد هو بمثابة إضافة جديدة وتوسيع لرقعة هذه التقاليد وليس مجرد تكرار مُمِلٍّ أو تقليد أعمى أو محاكاة ساذجة »[12] .

ولعلنا لاحظنا أن نبيل راغب كان قد انتقد « إدوين موير » نفسه بالإضافة إلى « فوستر » ـ في كتابه السابق ـ بحكم أنهما احتكما إلى قوانين جامدة ومُقَنَّنات مصطنعة ، وأنَّهُمَا نسيا في غمرة اهتمامهما بالتنظير النقدي أن الأعمال الفنية يختلف بعضها عن بعض ، مثل بصمات الأصابع حتى ولو كانت صادرة عن كاتب واحد[13] . غير أنه يُبْعِدُ في كتابه الجديد كل هذه الأحكام ليصبح « إدوين موير » ، خاصة صاحب فكرة تناقض ما سبق . وهذا ما يؤكد في

(10) المرجع السابق . ص . 7-8 .

(11) المرجع السابق . ص . 7 .

(*) نلاحظ هنا أن نبيل راغب يتراجع عن انتقاده لـ « ادوين موير » الذي سجله في كتابه السابق ، بل إنه يصفه بعكس ما وصفه به سابقاً . وسنوضح هذه المسألة لاحقاً .

(12) المرجع السابق . ص . 13-14 .

(13) نبيل راغب : **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ (مرجع مذكور)** ص . 8 .

نظرنا ما كنا قد قلناه بصدد إخفاء المصادر التي بنى عليها تصوره النقدي في مقدمة كتابه الأول(14) ، ورغم ما يبديه أحياناً من انتقاد لهؤلاء فهو يظل يدور في فلك مصطلحاتهم لا يجد عنها بديلاً .

وأهم الانتقادات التي وجهها نبيل راغب للنقاد الإنجليز يمكن تلخيصُها فيما يلي :

أ ـ ليست الحبكة هي البناء الدرامي ، وإنما هي جزء من هذا البناء . فهو يأخذ على «فوستر» كونه لم يهتم بالبناء الدرامي وفي الوقت نفسه ينتقده لأنه لم يفرق بين البناء الدرامي والحبكة(15) . ومع ذلك يبدو أن نبيل راغب يأخذ بالتمييز الخفي الذي وضعه « موير » بين الرواية الدرامية ، ورواية الحدث والشخصية ؛ فقد تكون الحبكة في هذين النمطين الأخيرين مُحْكَمَةً إلاَّ أنهما لا تصبحان بالضرورة روايتين دراميتين لأنه يَشْتَرِطُ لتحقق ذلك أن يَتَوَفَّرَ التَّوازُنُ بين الشخصية والحدث ، والتوتر ، والتوقع ، والتلقائية ، وغلبة العنصر الزمني(16) .

ب ـ لا ينبغي للناقد أن يقول للروائي ما يجب أن يفعله . وهذا الانتقاد ورد بصدد الكلام عن رأي « بيرسي لبوك » فيما يتعلق بالعنصر الدرامي ، وعلاقَتِهِ بوجْهَةِ النظر . فقد رأى نبيل راغب أن « لبوك » يتبنى تصوراً واحداً من وجهتَيْ النَّظَرِ اللَّتين عَرَضَ لهما ، في حين أن « لبوك » كما هو معروف يكتفي فقط بالتَمييز بين أسلوبين متميزين لِوجهة النظر . فهناك الأسلوب المباشر ، وهو الذي يتدخل فيه الراوي بآرائه ، ينظم الأحداث ويعلق عليها ولا يترك للقارىء حُرية الحركة والتأويل . وهناك الأسلوب غير المباشر وهو الذي يعمل فيه الكاتب على مسرح الأحداث فيأخذ له مَوْضعاً وراء الشخصيات ويتركها تتحرك بطريقة تلقائية . ففي هذا النوع من الرؤية يتحقق العنصر الدرامي في الرواية(17) . ونرى من هذه الناحية أن فكرة « لبوك » لا تختلف أبداً عما يقول به « موير » .

ومن الطبيعي أن يكون « بيرسي لبوك » بعد هذا ميالاً إلى النمط الثاني من السرد ، أي السرد غير المباشر ، لأن فيه تتحقق الصياغةُ الدرامية ، وهذا الميل شبيهٌ تماماً بميل « موير » إلى الرواية الدرامية عند مقارنته إياها مع رواية الشخصية ورواية الحدث ، وقد أخذ نبيل راغب برأي « موير » في هذا الجانب .

---

(14) انظر ما قلناه بصدد الكتاب الأول لنبيل راغب ، سابقاً .

(15) نبيل راغب : فن الرواية عند يوسف السباعي . ص . 11-12 .

(16) انظر ما قلناه عن رأي « موير » في الرواية الدرامية . في القسم الأول تحت عنوان : المقاربة الفنية للسرد .

(17) بيرسي لبوك : صنعة الرواية . ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، 1981 . ص . 138-139 .

ج ـ ليست الرواية فناً تابعاً للحياة ، وإنما هي خلق جديد لها . وهنا يتبنى نبيل راغب الانتقاد نفسه الذي ورد في كتاب « موير » عن « جون كاروثر » ، دون أية إحالة إلى الأصل . وينتقد « موير » هنا سلفه بأنه صاحب نزعة محاكاتية آلية : فالرواية في نظره لا تقدم شيئاً آخر أكثر مما هو موجود في الحياة نفسها[18] .

عند تأمل عناوين فصول كتاب نبيل راغب يتبين منذ البداية أنه لم يقتصر على المنهج الفني ، فقد تجاوزه ليستفيد من مناهج أخرى : أهمها المنهج الموضوعاتي والمنهج الاجتماعي التاريخي والمنهج النفسي ، وتستغرق هذه المناهج الثلاثة أغلب فصول الكتاب ولا يبقى للمنهج الفني الذي دعا إليه إلاّ الفصْلُ الأول، والفصل الثامن. وإذا نحن قسمنا فصول الكتاب على المناهج المستخدمة فإننا نحصل على التوزيع التنازلي التالي[19]:

المناهج المستخدمة	فصل 1	فصل 2	فصل 3	فصل 4	فصل 5	فصل 6	فصل 7	فصل 8	فصل 9	فصل 10
المنهج الموضوعاتي			+	+					+	+
المنهج الاجتماعي والتاريخي					+	+	+			
المنهج الفني	+							+		
المنهج النفسي		+								

فالمنهج الموضوعاتي يبحث في روايات يوسف السباعي عن معنى « الحتمية القدرية » (فصل 3) ، وعن الرومانسية المثالية (فصل 4) وعن العنصر الكوميدي (فصل 9) وأخيراً عن ملامح التفكير العلمي عند السباعي (فصل 10) .

ويبحث المنهج الاجتماعي التاريخي عن الواقعية النقدية في روايات السباعي (فصل 5) ثم عن الالتزام الفكري (فصل 6) وأخيراً عن التسجيل التاريخي (فصل 7) .

ويقتصر المنهج الفني على دراسة البناء الدرامي (فصل 1) ثم على دراسة الخلفية الموضوعية (فصل 8) .

---

(18) إدوين موير : بناء الرواية . ترجمة إبراهيم الصيرفي . مراجعة : د . عبد القادر القط ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1965 . ص . 4 - 5 .

(19) نبيل راغب : فن الرواية عند يوسف السباعي . انظر ما يطابق هذا التوزيع في الفهرست ص . 357 .

أما المنهج النفسي فيدرس تأثير الإبداع في نفسية القارىء بشكل خاص[20] .

وفي إطار المنهج الموضوعاتي يَتَعَرَّضُ الناقد لتيمة القدر باعتبارها فكرة مركزية تشمل تيمات أخرى فرعية أهمها : الموت (ص 149) الزمن (ص 163 .187) . وتحت تيمة الرومانسية المثالية يدرس موضوع الحب الرومانسي (ص 203-204) ثم موضوع المأساة (ص 208 و ص 210) . والسلبية الرومانسية (ص 223) . وتحت عنوان العنصر الكوميدي . يعالج نبيل راغب مفهوم الضحك (ص 329) ، وبعد ذلك يتتبع مظاهر الكوميديا في روايات يوسف السباعي (ص 334 ، 335) . ويجهد الناقدُ نَفْسَهُ في الفصل الأخير لكي يثبت أن يوسف السباعي وظَّفَ مفاهيم علمية في أعماله الروائية وهو لذلك يُظهِرُ كيف استخدم الروائي « قوانين الحركة ، والجاذبية والنسبية ، والطاقة ، والقوة ، والمقاومة ونظريات علم النفس ، والاقتصاد والاجتماع والتاريخ » . (ص 314) .

وكان الناقد مجبراً على ربط العلاقة بين النصوص الروائية بما هو خارج عنها حين عكف على دراسة الواقعية النقدية في روايات يوسف السباعي ، إلى حَدِّ أنَّهُ يَعْتَبِرُ رواية « أرض النفاق » « وثيقة اجتماعية يدين فيها الكاتبُ الجبن الذي طُبِعَتْ عليه النفوس » (ص 242) . وفي إطار الكلام عن الالتزام الفكري يرى الناقد « أنَّ السباعي قد التزم بالكتابة عن هؤلاء الذين يعرف ظروفهم وأفكارهم وحياتهم ، ومن خلالهم اتضح وقوفه إلى جانب الثورة والتغيير والتطور والاشتراكية والديموقراطية والوحدة والقومية العربية والسلام ، والتقدم » . (ص 276) وهو بهذا يخرج تماماً عن نطاق النقد الفني إلى مجال النقد السوسيولوجي ، دون إخفاء المنزع الإديولوجي . وقد حاول الناقد أن يبقى محافظاً على مَنْهَجِهِ الفني الذي دعا إليه في المقدمة عندما عالج موضوع التسجيل التاريخي ، إلاَّ أنه كان مضطراً بحكم طبيعة الموضوع أن يقارن أحياناً بين وقائع الروايات وأحداث التاريخ . (ص 299) .

وفي إطار المنهج الفني يستخدم نبيل راغب مفهوم البناء الدرامي دون أن يقدم لنا تعريفاً محدداً له ، فقد تبين من خلال مقدمته أنه يأخذ بالمدلول الذي وضعه « ادوين موير » لهذا المفهوم . غير أن نبيل راغب يستعمل تارة مدلول « موير » وأخرى يستخدم البناء الدرامي كمعادل للحبكة[21] . مع أنه كان قد انتقد « فورستر » لكونه حسب رأيه ـ لم يُمَيِّزْ بين الحبكة والبناء الدرامي . (ص 11) .

---

(20) المرجع السابق . ص . 89 .

(21) انظر فكرة نبيل راغب عن انتهاك السباعي موضوعية البناء الدرامي لروايته أرض النفاق (ص 20) ، وهو هنا يستخدم مفهوم البناء الدرامي باعتباره شكلاً نموذجياً جيداً للرواية . غير أنه في موضع آخر يستخدم هذا المفهوم كمرادف لمفهوم الحبكة فيقول مثلاً : « في رواية « إني راحلة » (. . .) يأخذ البناء الدرامي منهجاً جديداً (. . .) وهو المنهج الذي يبدأ الرواية من نهايتها » (ص 21) .

وقد استطاع الناقد أن يقدم في الفصل الثامن كثيراً من المعلومات الدقيقة عن أنواع الوصف ، ووظائف الوصف في الرواية (ص 303) . ولعلّه استفاد من النقاد الإنجليز دائماً في هذا الجانب ، وهو مع ذلك لم يشر إلى مراجعه في هذا الجانب . وعلى العموم يعتبر هذا الفصل من الكتاب قسماً نموذجياً في تطبيق المنهج الفني على دراسة الرواية .

أما عن استخدام المنهج النفسي ، فالناقد حاول قدر الإمكان أن يُقَرِّبَ هذا المنهج إلى الدراسة المحايثة للنص الروائي ، وذلك عِنْدما رفض أن يدرس شخصية الكاتب لأن البحث في هذا الإطار خارج - في نَظَرِهِ - عن مهمة النقد الأدبي (ص 89) وفي اعتقاده أن ربط العلاقة بين الجانب النفسي والنقد الأدبي يجب أن يتم في إطار دراسة « التأثيرات التي يمارسها العمل الأدبي على نفسية القارىء وليس على شرح نفسية الكاتب » (ص 89) . ولا يُخْفِي نبيل راغب هنا مصادره ، فهو يستفيد مباشرة من الناقد الإنجليزي « رتشاردز » (I.A.Richards) الذي اشتهر بنظريته النقدية القائمة على تفسير عملية التوصيل ثم تفسير القيمة[22] . والواضح أن تطبيق نظرية « رتشاردز » يحتاج إلى أدوات مخبَرية لدراسة ردود الفعل الانفعالية التي يمكن أن تُحْدِثَهَا قراءة رواية واحدة في نفوس عدد من القراء . أما المحاولات التي قام بها نبيل راغب لإظهار التزامه بمنهج « رتشاردز » فلا تعدو أن تكون افتراضات ؛ بَعْضُهَا يُعْتَبَرُ مجرد مألوفٍ ، كما هو الشأن في قوله مثلاً عن رواية « أرض النفاق » : « ولا شك فإن التأثير النفسي الذي تُمارسه « أرض النفاق » على وجدان القراء يختلف باختلاف الوضعية الاجتماعية للقارىء ، فالقارىء المخلص لا بد أن يتعاطف مع البطل الذي يَمُرُّ بمآزق عديدة ومصاعب جَمَّة مِنْ أجلِ إثبات الحق ، والقارىء المنافق يحاول الضحك منه وإبرازه في صورة الأحمق المجنون ، وبين الإخلاص والنفاق تتعدد درجات التفكير والسلوك ، وهكذا يَكَاد يتعدد صدى الرواية بعدد القراء » (ص 100) .

والبعض الآخر يبقى في إطار التعليمات النظرية التي لا تخصُّ فن الرواية وحده بل جميع الفنون على اختلافها . ويمكن أن يَنْدَرِج في هذا المجال كلام الناقد عن نظرية العدوى الفنية التي تحدث عنها « تولستوي » في كتابه « ماهية الفن »[23] .

وإذا كان اهتمام نبيل راغب بسيكولوجية الأبطال يحتفظ لِعَمَلِهِ النقدي بطابعه الفني المتصل بالنص الروائي ، فإن أخذه بنظرية « رتشاردز » في التوصيل وردود فعل القارىء ، يُحَوِّلُ عمله النقدي إلى دراسة الرواية من خارج ، وهو ما يشكل نقيض المبادىء الأساسية للنقد الفني الذي دعا إليه في كتابيه على السواء .

---

(22) مصطفى بدوي ، مقدمة كتاب رتشاردز : أصول النقد الأدبي . ترجمة بدوي نفسه ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف . 1961 . ص . 17-18 .

(23) نبيل راغب : فن الرواية عند يوسف السباعي . ص . 113 .

أخذ بالمنهج الفني أيضاً ـ على طريقة نبيل راغب ـ د . عمر الطالب ، خاصة في كتابه : « الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية »[24] ، كما وظف مصطلحات النقد الإنجليزي مثل : الحبكة ، التوتر ، الإيحاء ، الوحدة العضوية ، العنصر الدرامي ، الإشعاع ، الشخصية النامية ، الشمول (= الكونية عند موير) ، وأضاف إليها كلمات تقويمية يتصل أغلبها بالبلاغة العربية : الاستطراد ، التقريرية ، التشويق ، البساطة ، البراعة ، الوضوح ، السلاسة ، الركاكة[25] . غير أنه زاوج في كتابه بين النقد التاريخي / الاجتماعي والنقد الفني[26] .

محمود أمين العالم :

ومن النقاد الذين ساهموا في تكوين تيار نقدي فني للرواية نجد أيضاً محمود أمين العالم وخاصة في كتابه : « تأملات في عالم نجيب محفوظ »[27] . والملاحظة الأساسية التي يمكن أن نسجلها بصدد القسم النظري ، وهو بعنوان « المعمار الفني مدخل لدراسة الرواية العربية » ، هي أنه عبارة عن تأملات فلسفية في علاقة المادة بالصورة ، وإبراز أهمية الصورة ، بحيث يقول الناقد :

« إنَّ الصورة أو الشكل أو الصياغة في الأعمال الأدبية والفنية تكاد تكون جَوْهَرَ ما يكونُ به الأدب أدباً والفن فنًّا » (ص 14) . ولا يخفي محمود أمين العالم أنه إنما يعيد صياغة آراء أرسطو في هذا المجال حينما يقول :

« ولكن أليس في هذا الكلام رائحة أَرِسْطُوطَالِيَّة ؟ (. . .) هذا صحيح إلى حَدٍّ ما » (ص 14) . وأهم ما يمكن أن يكون ، إضافة إلى الفكر الأرسطي في كلام « العَالِم » ، هو محاولتُه في النهاية عقد علاقة جدلية بين الصورة ، والفكر أي بين الشكل والمضمون ، إلى حد أننا نراه يجعل الصورة من جَدِيدٍ تابعةً للمضمون ، خادمة له . (ص 21) وعلى العموم تظل فكرة الجدل الحاصل بين الشكل والمضمون هي محور القسم المنهجي للكتاب ، غير أن هذه الفكرة المحورية على أهميتها تبقى منتمية إلى إطار عام هو نظرية الأدب ، لأن دراسة الشكل أو الصورة في علاقتهما بالمضمون تتطلب تحديد أدوات ومصطلحات منهجية خاصة بالرواية نفسها ، وهذا ما يبدو أن الناقد كان عاجزاً عن إبرازه ، ومن المهم أن نشير في هذا المقام إلى خلو الكتاب من أي مرجع في الدِّرَاسة الفنية للرواية خلافاً لما رأينا عند نبيل راغب . ولعلّ هذا ما جعل الجانب التطبيقي في الكتاب يعتمد على ذكاء الناقد في اكتشاف

(24 - 25) صدر عن دار العودة . بيروت . ط : 1 . 1971 . وانظر المصطلحات الواردة على التوالي في الصفحات : (23.20) ، (33.20) .22. 25. 23. 28. 44. 46. (18-19) .104 .68 .29.57 .66.44 .

(26) المرجع السابق : 77-82 .

(27) صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . 1970 . وهي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة .

بعض الأنساق البنائية أكثر مِمَّا نراه يطبق منهجاً فنياً يساعد في خلق منهجية للتحليل وتجميع النتائج .

لم يستطع العَالِم في المجال التطبيقي أن يتخلص من ثقافته الجدلية التي سبق أن قدم عنها صورة واضحة ضمن كتاب مشترك وضعه مع عبد العَظِيم أنيس : « في الثقافة المصرية »[28] ، فخلال التحليل يظل متمسكاً بكون الرواية وسيلة « لاستكشاف الجَديد واستيعابه من أجل التَّغَيُّر والتَّجَدُّد من أجل الوضوح الفكري والسعادة النفسية والتوافق الاجتماعي » (ص 64) .

ولعلّ أهم فكرة توصل إليها « العَالِم » في مجال التحليل الفني هي ما يتعلق بطبيعة الأسلوب الروائي ؛ باعتباره يقوم على تعددية الأساليب ، ونستطيع التأكيد بأن هذه الفكرة التي ظهرت في كتابه على استحياء ودون إفاضة في الشرح والتحليل ، كانت نتيجة اجتهاده الشخصي لا غير ، ولذلك لم تَمْتَلِكْ قيمتها الاكتشافية الحقيقية لأنها لم تكن مُؤَسَّسَةً على خلفية نظرية وفلسفية واضحة . ولقد بَيَّنَا في كتابنا « النقد الروائي والاديولوجيا » كيف أن هذه الفكرة كانت أساس النظرية الباختينية . والمعروف أن آراء « باختين » لم تُعْرَفْ في العالم العربي إلاّ في وقت متأخر عن صدور كتاب « أمين العالم » ، هذا فضلاً عن أن الكتاب يخلو من أية إشارة إلى تأثر صاحبه بسوسيولوجيا النص الروائي .

يلاحظ الناقد تحت عنوان : « ازدواج التعبير وتنوعه » أن رواية الثلاثية لنجيب محفوظ تستخدم في إطارها العام لغة تحمل ملامح العتاقة والرصانة ، غير أنها في جزئياتها تستخدم لغة تُعَبِّرُ عن حيوية الواقع الاجتماعي ، وهذا ما يؤدي إلى خلق ازدواجية ، بل يفرض أشكالاً متنوعة من التعابير اللغوية في أغلب الحالات . (ص 71) .

إنَّ ملامح سوسيولوجيا النص ، التي يبدو أن الكاتب اهتدى إليها باجتهاده الشخصي ، تتجلى واضحة من خلال تمييزه بين الدلالات الفكرية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية التي تشكل محتوى الرواية ، وبين الدلالة الفكرية والسياسية والاجتماعية التي تتولد عن طريق المعمار الفني ، وبمعنى آخر تمييزه بين الأصوات الإديولوجية في الرواية ، وبين الرواية ككل باعتبارها نسقاً اديولوجياً يتأسس عن طريق العمارة الفنية ، يقول « العَالِم » :

« ما أكثر ما قاله نجيب محفوظ من قيم ودلالات فكرية وسياسية واجتماعية وأخلاقية على لسان أبطاله ، ولكن ما أعمق ما قاله بعمارة الفن نفسه بالتراصُف الذي أقَامَهُ بين الأحداث ، بالتفاعل بين الشخصيات ، بالتوازن بين الفصول ، بالمقابلة بين المواقف » (ص 79)[29] .

---

(28) صدر الكتاب عن دار الفكر الجديد . ط . 1 . 1955 .

(29) انظر أيضاً كلامه عن التعبير بالبناء لا بالسرد أو الحوار أو التعليق في موضع سابق من كتابه : **تأملات في** =

وتَتَخَلَّلُ الدراسةَ بعد ذلك بعضُ المصطلحات التي تنتمي إلى النقد الفني مع قليل من التصرف ، فمفهوم البناء الفني أو المعمار الفني إنما هو تعبير آخر عن مفهوم الحبكة ، أما الروايات الدرامية فيسميها « العَالِم » قصائد درامية (ص 96) ، كما يَسْتَخْدِمُ مفاهيم ثلاثة متقاربة الدلالة : الوحدة العضوية ـ الوحدة التعبيرية ـ الوحدة الشعرية (ص 97) . غير أنه إلى جانب ذلك كله يظل مشدوداً إلى الاهتمام بالمضامين الاجتماعية .

وهكذا نلاحظ أن النقد الروائي الفني العربي ، لم يكن خالصاً ، بل تخللته ـ سواء على المستوى النظري أم على المستوى التطبيقي ـ مناهج أخرى ، منها كما رأينا عند نبيل راغب المنهج الموضوعاتي ، الاجتماعي والتاريخي ، النفسي ، بينما أضاف « العَالِم » البعد السوسيونصِّي . وبقي هذا النقد مشدوداً في العموم إلى الجذور الأرسطية لتحليل الشكل ، وإن كان قد أخذ كثيراً من مصطلحات النقد الفني الأنجلوساكسوني .

= عالم نجيب محفوظ (مرجع مذكور) ص . 48 .

■ الجانب النظري :

1 ـ كتاب الألسنية والنقد الأدبي :

إن أول محاولة ظهرت في إطار النقد الروائي البنائي في العالم العربي ضمن مؤلف خاص ، تتمثل في كتاب : د . موريس أبي ناضر : الألسنية والنقد الأدبي ، في النظرية والممارسة[30] وهو كتاب رغم عنوانه العام يختص بدراسة أنساق الحكي ومكوناته الداخلية بمنظور بنائي معاصر . ولا تخلو المقدمة المنهجية من الإشارة إلى أهم المصادر المنهجية التي استفاد منها الناقد . ولعلنا مع هذا الكتاب نجد وَلاَءً كاملاً وبيناً للجهود الأجنبية في ميدان نقد الحكي بحيث يبدو الناقد العربي مُعَرِّفاً بالمنهج الألسني الجديد ومشيراً إلى أنه سَيَسْتَثْمِرُ هذا المنهج في نقد نصوص روائية عربية . غير أن هذا لا يعني غياب النزعة التركيبية التي نُلاحظها عند أغلب النُّقاد الذين استخدموا المنهج التاريخي أو الاجتماعي ، أو الفني ، أو الموضوعاتي .

ينطلق الناقد في مقدمته النظرية من انتقاد المناهج النقدية التي تُفَسِّرُ الأدب استناداً إلى السياق الاجتماعي أو التاريخي ، ويرى أن مثل هذه المناهج عاجزة عن ملامسة الأدب في ذاته لأنها في الواقع تشرح الأصول التي انبثقت عنها المادة الأدبية . غير أنه لا ينفي أن يكون لهذه المؤثرات الخارجية دور في صياغة الظاهرة الأدبيَّة[31] .

وفي هذا الجانب يظهر احتفاظ الناقد بذلك الطابع التركيبي الذي ميز النقد الروائي العربي على اختلاف توجهاته ، مع ميل واضح لجعل الدراسة الألسنية البنائية محوراً منهجياً أساسياً .

---

(30) صدر الكتاب عن دار النهار للنشر . ط . 1 . 1979 ، وهي الطبعة المعتمدة هنا .

(31) المرجع السابق . ص . 5 .

إن الجانب المنهجي في كتاب د . موريس أبي ناضر لا يقتصر على المقدمة وحدها بل إن أهم الجوانب المنهجية التي أثارها الكِتَابُ تَتَوَزَّعُ على مجموع الفصول ، بحيث يكاد كل فصل ينفرد بمقدمته المنهجية الخاصة .

ولعلّ الناقد يلخص بدقة موقفه المنهجي الذي حاول تطبيقه على النصوص الحكائية المدروسة في الكتاب حينما يرى أنه لا ينبغي رفض تاريخية النص كما لا ينبغي التواطؤ مع النقاد التاريخيين ، وإنَّما يُمْكِنُ اتخاذ موقف ثالث : « لا يتخلى عن علاقة النص بعالمه التاريخي ، ولا يَفْصِلُ النَّصَّ عن الأفكار السابقة التي حددت هَيْكَلَتَهُ وحددت ذاته الظاهرة والباطنة ، وإنما يَسْعَى إلى استيحاء هذا التاريخ كلما دَعَتِ الحاجةُ ، ومن ثم تسخيره بشكل يتماشى مع النهج الذي ارتضيناه لقراءتنا وهو جعل القراءة الداخلية للنص مركز الثقل ، وبالأحرى نقطة الارتكاز التي تتمحور حولها « خارجيات » النص من علم النفس الأدبي ، إلى علم الاجتماع وتاريخ الأفكار ، والفنون »[32] .

وفي موضع لَاحِقٍ يُلَخِّصُ هذا الرأي نفسه فيقول :

« إنَّ القراءة الألسنية للنص القصصي هي الشَّرْطُ الضروري لقراءته التاريخية »[33] مستفيداً في ذلك من الناقد « بيير ماشيري » وهو من النقاد الذين لهم تَوَجُّهٌ نحو سوسيولوجيا النص الأدبي ، لقوله بضرورة الاستفادة من اللسانيات الحديثة لأجل فهم النص وبعد ذلك وضعه ضمن سياقه الاجتماعي .

إنَّ مقدمة الكتاب العامة تكتفي بوضع الأسس الكبرى التي وَجَّهَتْ عمل الناقد ، والإشَارَةِ إلى أهم المدارس ، والأعلام الذين تمت الاستفادة منهم في الجانب النظري . وهكذا تمت الإشارة إلى الشكلانيين الروس والألمان وأتباع « أ . أ . رتشاردز » في البلاد الأنكلوسكسونية ، ثم إلى عالم الأنتروبولوجيا « ليفي ستراوس » ، وعالم المعنى « غريماس »[34] .

أما القضايا النقدية المتصلة بالحكي فقد تعرض منها لنظرية المستويات اللسانية وكيف تم إخضاعها لدراسة النص القصصي من خلال مستوى الوظائف ، ومستوى الأعمال ، ومستوى السرد ، ومستوى المعنى[35] . وإذا كان الناقد لم يشر إلى مصدره هنا ، فالمعروف أن « رولاند بارت » تحدث عن ثلاثة مستويات أساسية في الحكي . هي مستوى الوظائف ،

---

(32) المرجع السابق . ص . 16 .
(33) المرجع السابق . ص . 17 . وانظر الهامش رقم 6 ، بالصفحة 19 .
(34) المرجع السابق . ص . 7-8 .
(35) المرجع السابق . ص . 9 .

ومستوى الأعمال ، ومستوى السرد . وذلك ضمن مقاله المشهور : « مدخل للتحليل البنائي لأنماط الحكي »[36] .

كما أن الناقد تحدث عن النموذج العاملي « لغريماس » مع الاقتصار على أربعة عوامل هي : العامل الذات ، والعامل الموضوع ، والعامل المعاكس ، والعامل المساعد ، مع إهمال ذكر عاملين أساسيين لا يكتمل النموذج العاملي إلّا بحضورهما ، وهما : العامل المرسل ، والعامل المرسل إليه . وإن كنا نلاحظ أن الناقد تعرض لهما في الجانب التطبيقي مع حيرة واضحة في ضبط مقابليهما في النص الروائي المدروس[37] .

ويستفيد الناقد من « غريماس » أيضاً في مسألة التمييز بين دراسة شخصيات الحكي من جانب الأعمال التي تقوم بها وبين دراستها من جانب أوصافها ، والمعلوم أن « غريماس » يشير إلى أن الدراستين معاً ممكنتان ، غير أنه يعتبر الدراسة الأولى أساسية[38] ، ولكن موريس أبو ناضر لا يلتفت عند التطبيق إلّا إلى المصطلحات النظرية الخاصة بجانب الأعمال[39] ، دون أن يَسْلَم أيضاً من الوقوع في بعض الأخطاء المتصلة بالفهم الدقيق للتصورات الغريماسية ؛ فإذا كان « غريماس » يميز بين العامل ، والممثل ، فإن الناقد العربي يتطرف في التصنيفات حينما يشير إلى فرق موجودٍ بين الشخصية الحكائية والممثل ويرى إمكانية الانتقال من تحديد الشخصيات إلى تحديد الممثلين ثم العوامل[40]. مع العلم أن مفهوم الممثل عند « غريماس » لا يختلف أبداً عن مفهوم الشخصية الحكائية ، في حين يبقى مفهوم العامل أكثر تجريدية وشمولية من هذين[40] .

وتَرِدُ في مقدمة الكتاب بعض المصطلحات المتصلة بالدراسة المورفولوجية للحكي ، خصوصاً تلك التي وضعها الشكلاني « فلاديمير بروب » في معرض الكلام عن وظائف الحكايات الروسية العجيبة . غير أن المقدمة لا تُعْطِي صورة واضحة عن مدى تمثل الناقد

---

(36) Roland Barthes: **Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications.** 8. Seuil 1981. P. 12, 21, 24.

(37) انظر كيف أرجع الناقد العامل المرسل إليه إلى العامل الموضوع وهذا خطأ واضح ، لأن المرسل إليه عادة يقر للذات بكفاءتها في تحقيق رغبتها من خلال الموضوع ، ولا يمكن أن يكون الموضوع لهذا السبب مجسداً للعامل المرسل إليه ، وهذه الإمكانية متاحة فقط للعامل الذات أو العامل المساعد . وقد يستقل العامل المرسل إليه استقلالاً واضحاً عن الذات ، فيكون شخصاً آخر مادياً أو معنوياً . انظر كتاب الألسنية والنقد الأدبي ص . 65-66 وقارن مع ما قلناه عن العوامل في مدخل هذا الفصل .

(38) Greimas. **Sémautique structurale.** Recherche de méthode. Larousse, 1966. P. 172.

(39) الألسنية والنقد الأدبي . ص . 60-61 .

(40) انظر رقم 3 . ص . 71 من المرجع السابق . وانتبه كيف عاد الناقد في الصفحة 74 ، ليتعامل مع الشخصيات باعتبارهم ممثلين .

(41) لمراجعة هذا الجانب انظر كلامنا عن العوامل عند غريماس في القسم الأول من الكتاب . ص . 31 .

لجهاز « بروب » المفاهمي لأنها لا تحتوي إلاَّ على إشارات عابرة وعامة . ويمكن تلمس مدى استيعاب الناقد لأطروحات « بروب » من خلال دراسته لرواية ألف ليلة وليلة . ولا يهمنا من هذه الدراسة مدى توفقها أو عدم توفقها بقدر ما يهمنا أولاً سلامة النموذج الوظائفي المقتبس من « بروب » وتطابقه مع الأصل . ونلاحظ في هذا الجانب أمرين أساسيين :

أ ـ عدم ضبط المصطلح المأخوذ من « بروب » من حيث فهمه وما يتبع ذلك من دقة ترجمة المصطلح أو عدمها .

ب ـ حَذْفُ بعض العناصر من البناء الوظيفي ، ربما لأنه لم يجد ما يقابلها في النصوص المطبق عليها . غير أن ما نلح على تسجيله هنا هو السكوت عن هذا الحذف وعدم وضعه ضمن إشكالية التطبيق أو مناقشته على مستوى النظرية نفسها .

ويختلف مستوى ضبط المصطلح من حالة لأخرى كأن لا يُؤْخَذُ المصطلحُ ذاته بل يُعَوَّضُ بالشروح المصاحبة له في النص الأصلي « لبروب » (ونشير لهذا بكلمة « شرح ») ، أو تُقَدَّمَ ترجمَةٌ غير دقيقة للمصطلح الأصلي (ونسمي هذا « تغييراً ») . وأخيراً قد يَتَعَرَّضُ المصطلحُ «للتحريف» ويَنْتُجُ عن هذا بالطبع مُجَانَبَةُ فهمٍ كاملٍ للنموذج المُقْتَبَس. ونقدم هنا لائِحَةً لبعض مُصْطَلحات الوظائف التي وَضَعَها « بروب » إلى جانب الترجمة التي وضعها إبراهيم الخطيب(*) لكي نلمس بعض الفروق مع ما وضعه أبو ناصر[42] . ونعتبر المجهود الذي قام به إبراهيم الخطيب هنا قريباً من الدقة . على أننا نسجّل ملاحظاتنا على بعض الصيغ كلما تبينت لنا ضرورة ذلك . ومما يُبَرِّرُ المُقَارنة التي نَعْقِدُهَا هنا هو أن موريس أبو ناصر اعتَمدَ على النَّص الفرنسي لكتاب « بروب » وهو النَّصُّ الذي تُرْجِمَ إلى العربية أيضاً على يَدِ إبراهيم الخطيب :

(*) المعروف أن إبراهيم الخطيب قام بترجمة كتاب مورفولوجيا الحكاية « لبروب » . و‍م المغربية للناشرين المتحدين . ط . 1 . 1986 . وقد كان لنا بذلك حَظُّ الاطلاع عليه سابقاً على الترجمة الفرنسية للكتاب .

(42) انظر ذكره لهذه الوظائف في كتابه الألسنية والنقد الأدبي من ص 29 ـ إلى ص . 44 .

رقم الوظيفة	عند «بروب»	عند إبراهيم الخطيب	عند موريس أبي ناضر	بَيان
3	Transgression	انتِهَاك	خَرْقُ المنع	شرح
7	Complicité	تَواطؤ	الخضوع	تحريف
9	Médiation	وساطة	التُكليف	شرح
10	Début d'action contraire	استهلال الفعل المعاكس(*)	قرار البطل	شرح
12	Première fonction de donateur.	وظيفة الواهب الأولى	إخضاع البطل للتجرْبة	شرح
13	Réaction de héros	رَدُّ فعل البطل	مُجابهة البطل	تغيير
15	Reception de l'objet magique	استلام الأداة السحرية	؟	حذف
16	Combat	مَعْرَكة	الصِّراع	تغيير
17	Marque	علامة	؟	حذف
21	Poursuite	مُطاردة	الاضْطِهاد	تحريف
22	Secours	نَجْدة	الإعانة	تغيير
26	Tache accomplie	مُهِمَّةٌ ناجزة	المهمة الصعبة	تحريف

ومما يزيد القارىء العربي بلبلة أن الناقد لم يلتزم بصيغ ثابتة لأسماء الوظائف التي استعملها على علاتها ، فنراه يغير بعضها في موضع آخر[43] .

(*) نقترح هنا ترجمة هذه الوظيفة على الشكل التالي : بداية الفعل المضاد . لأن كلمة استهلال المستخدمة من طرف إبراهيم الخطيب استعملت بقصد الفصل بين قرار البطل للقيام بالفعل ، وبين شروعه في الفعل ، ولا نرى ضرورة ملحة لهذا الفصل ، لأن قرار البطل هو أيضاً فعل من وجهة نظر التطور الداخلي لأي نموذج حكائي .

(43) أبو ناضر : الألسنية والنقد الأدبي . ص . 49-50 .

ثمّ إنّ بعض الأسس النظرية التي اعتمد عليها الناقد لتأكيد التوجه الألسني الذي سيمارسه في عمله النقدي ،تُؤْخَذُ بشيء من العجلة وتُنْقَلُ مع فصلها في الغالب عن مجموع النسق / السياق الذي وردت فيه .

ونلاحظ هذا مثلاً من خلال الإشارة السريعة التي رأى الناقد «أبو ناصر» أنها وردت في مقال « بارت » المشهور : « مدخل للتحليل البنائي لأنماط الحكي » ، وهي : « أن القصة تشارك الجملة من حيث هي مجموعة من الجمل » في حين أن ما ذكره « رولاند بارت » بالنص الأصلي هو قوله :

«Et pourtant il est évident que le discours lui-même (comme ensemble de phrases) est organisé, et que par cette organisation il apparaît comme le message d'une autre langue, supérieure à la langue des linguistes: Le discours a ses unités ses règles, sa «grammaire»: Au delà de la phrase et quoique composé uniquement de phrases, le discours doit être naturellement l'objet d'une seconde linguistique»(44).

« ومع هذا ، فإنه من البديهي أن الخطاب مُبَنْيَنٌ (باعتباره مجموعاً من الجُمَل) ، وأنَّهُ من خلال هذه البنينة يبدو كإرسالية لغة أخرى تفوق لغة اللسانيين : فالخطاب له وحداته ، وقواعده ، و « نحوه » : إن الخطاب ، وهو يقع ما بعد الجملة ، رغم أنه مُؤَلَّفٌ فقط من جمل ، ينبغي بالطبع أن يكون موضوعاً للّسانيات ثانية » .

إنَّ الفكرة الأساسية عِنْدَ « رولاند بارت » ، كما يتضح ،لا تمضي في اتجاه ما رآه أبو ناصر من : « أن القصة تشارك الجملة ، لأن القصة مجموعة من الجمل » ، فهذه الفكرة لم يتجه إليها فِكْرُ « بارت » على الإطلاق ، فقد بين « بارت » تحت عنوان « اللُّغة والحكي » ، ضمن عنوان فرعي حدده كالتالي : « ما بعد اللغة » ، بَيَّنَ أن اللسانيين لم يكن لديهم تصور للخطاب إلاّ باعتباره مجموعة تراكمية من الجمل . ومع اعتراف « بارت » بأن الخطاب هو بالفعل مجموعة من الجمل إلاّ أنه يعتقد أن لسانيات الجملة غير قادرة على دراسة الخطاب ، لأن الخطابَ بَنْيَنَةٌ للجمل وليس إرْكَاماً لها . وهو لذلك لغة تفوق اللغة اللّسانية المحصورة في الجملة ، وتستدعي علم لسانيات جديداً خاصاً بالخطاب .

ويتجلى أيضاً عَزْلُ الاقتراحات النظرية عن سياقها وتحريفها جزئياً فيما أخذه موريس أبو ناصر عن جماعة « مو » (Mu) من كتابهم « البلاغة العامة Rhétorique générale » ،

(44) R. Barthes: **In-communication**, 8. points. Seuil 1981. P. 9.

وذلك في سياق توضيحه للعلاقة المتبادلة بين القراءة الألسنية للجملة ، والقراءة الأُلْسُنِيَّة الخاصة بالنص الحكائي .

ونشير أولاً إلى أن هذا التوضيح نفسه جاء عند جماعة « مو Mu » في إطار هدف عام هو إخضاع دراسة النصوص القصصية والمسرحية والسينمائية إلى نظرية بلاغية عامة هدفها أن تستوعب أيضاً هذه الفنون[45] وهي نظرية بلاغية تستفيد من التطور الحاصل في ميدان البحث اللساني . وإن أهم شيء عند هؤلاء هو إظهار كيف أن المقولات البلاغية يمكن أن تجد نظائر لها في هذه الفنون . أما التمييز الذي وضعته جماعة « مو » بين بنية الدليل اللغوي والبنية السيميوطيقية للحكي ، فهو منطلق أولي فقط مأخوذ من « هيالمسليف » (Hjelmslev) ولا يمثل إلاّ نقطة إنطلاق أولية نحو بناء التصور النظري البلاغي للحكي عند هذه الجماعة . وأبو ناصر يقتبس هذا التمييز وحده ويترك مجموع المقترحات البلاغية لدراسة الحكي عند الجماعة ، وهي اقتراحات جزئية إلى جانب أنها تمثل جميعاً نسقاً شمولياً يصعب تَصَوُّرُ الاستفادةِ من جزء منه دون الباقي ، هذا النسق ينظر إلى الحكي من زاوية مفهوم بلاغي جوهري هو مفهوم « الانزياح » (L'écart) ، على أن الجماعة تستخدم مصطلحات أخرى في سياق الشرح النظري لعلاقة الحكي بالانزياح . مثل : الحذف (Suppression) ، الإلحاق (Adjonction) ، التبادل (Permutation) ، الاستعارة (Métaphore) ، التوزيع (Distribution) ، الادماج (Intégration) [46] . ويقع الانزياح أساساً بناء على طبيعة العلاقة القائمة في كل قصة بين جانب الحكي فيها بحصر المعنى ، وبين الخطاب[47] .

وإذا رجعنا إلى ما أَخَذَهُ أبو ناصر من جماعة « مو » فإننا نُلاَحِظُ عدم الدقة في نَقْل المعلومات ، وأحياناً تحريف بعض العناصر ، مما ينتج عنه بالضرورة تضييع الدلالات المقْصُودة في الأصل . وبالتالي حرمان القارىء العربي من تتبع الخطوات المنهجية التي يعلن عنها الناقد .

ويكفي هنا أن نُقَارِنَ بين أصْلِ الجَدْوَلين الموضحين اللذين أورَدَتْهُما جماعة « مو » ، وبين الجدولين نفسيهما كما تم نظمهما من طرف الناقد العربي أبو ناضر[48] .

---

(45) Groupe Mu: **Rhétorique générale.** Larousse. Paris 1970. P. 171.

(46) Groupe Mu: **Rhétorique générale.** Larousse. Paris 1970. P. 173-183.

(47) كل قصة يمكن التمييز فيها بين القصة في ذاتها والخطاب الذي يمثل أساساً دور الكاتب في تحديد الطريقة التي يحاول أن يجعل بها القارىء ينظر إلى القصة ، والخطاب له علاقة وطيدة بمبحث زاوية الرؤية . المرجع السابق ص . 175 - 176 .

(48) موريس أبو ناضر : الألسنية والنقد الأدبي ص . 22 .

	Substance	Forme	
Expression	Champ phonique	Signaux sonores	Signe
Contenu	Champ sémantique	Concepts	

Structure du signe linguistique

شـــكل 1 [49] عند جماعة « مـو »

	المــــادة	الشــــكل
التعبيــر	الحقل الصوتي	إشارات صوتية
المضمــون	الحقـل الدلالي	المفهـوم

بنيـة الدلالـة الألسنيـة

شـــكل 1 عنـد أبـو ناضـر

نلاحظ أولاً عدم الانتباه ، إلى أهمية صيغة الجمع في كلمة Concepts ، الواردة في الجدول الأصلي ، لأن الحقل الدلالي لا يمكن أن يتألف من مفهـوم واحد ، وهـذا لم تتم مراعاته عند ترجمة هذه الكلمة إلى العربية من طرف الناقد . كما تمّ إهمال الإشارة الجانبية إلى كلمة دليل Signe وهي مرتبطة كما هو واضح في الرسم الأصلي بالمربع الذي تعمدت جماعة « مو » إبرازه للإشارة إلى المُكوّنَيْن الأساسيين للدليل اللساني عبر تجليه الشكلي ، كمـا تُرْجِمَت الجملة المـوجودة تحت الـرسم خطأ ، إذ تم استبـدال كلمـة دليـل «Signe» بـ : دلالة Signification ، هذا فضلاً عن عدم الدقة في ترجمة بعض الكلمات ؛ فقد ترْجَمَ النّاقِدُ كلمة Substance بمادة ، والأَوْلى ترجمتها بكلمة جَوْهَر ؛ خصوصاً وأن جماعة « مو » قـد أشارت في المـوضع نفسـه من الكتاب إلى التمييـز الـذي ألـح عليـه « هيـالمسليف » (Hjelmslev) بين الجـوهـر ، والمـادة (Substance et matière) فـالمـادة إنمـا هي حـامـل الجوهر ، فجوهر التعبير مثلاً بالنسبة لدليل موصـوتي هـو تلك الإمكانية الموجودة في حامل (Support) مادي ، وهذا الحامل هنا هو جهاز النطق[50] . هذه الخلفيات لم تتم مراعاتها أبداً

(49) Groupe Mu: **Rhétorique générale.** P. 171-172.

(50) Groupe (Mu): **Rhétorique générale.** P. 172.

عند تعريب هذا المصطلح من طرف الناقد « أبو ناصر » . والأمر نفسه يُمكِنُ أن يقال بالنسبة لترجمة كلمة Contenu بمضمون ، ذلك أن هذه الكلمة العربية اكتسبت في الممارسة النقدية العربية بُعْداً يتجاوز النص ذاته إلى ما هو أحياناً خارج النص : مضمونٌ اجتماعي مثلاً أو نفسي ، أخلاقي أو تربوي . . . الخ ، بينما نجد كلمة « محتوى » خالية من هذا البعد ، وهي لذلك ـ في نظرنا ـ أنْسَبُ لترجمة كلمة Contenu من كلمة مضمون .

أما الجدول الثاني ، وهو خاصٌّ بتوضيح البنية السيميوطيقية للحكي فقد ورد في الأصل على الشكل التالي :

	Substance	Forme
Expression	Roman, film bande dessinée, etc.	Le discours narratif
Contenu	Univers réel ou imaginé histoires réelles ou fictives	Le récit proprement dit

Le signe narratif

Structure sémiotique du récit

شكل 2 عند جماعة « مو »

وجاء مُقَابِلُهُ عند أبو ناصر هكذا :

الشكل	المادة	
الكلام السردي	الرواية، الفيلم السينمائي الصور المتحركة. . . إلخ	التعبير
القصة بحد ذاتها	عالم الواقع أو الخيال أحاديث واقعية أو متخيلة	المضمون

شكل 2 عند أبو ناصر

فبالإضافة إلى ما سَبَقَتِ الإشارة إليه من كلمات تتكرر هنا بالترجمة نفسها، نَجدُ عدم الدقة في ترجمة : Bande déssinée لأنها قد تدل على صور متحركة ، وغير متحركة : قصة مصورة على الورق . أما عبارة Proprement dit فمقابلها الدقيق هو الحكي بحصر المعنى لأن المراد هو تمييزه عن الخِطَاب الذي يُلاَبِسُه . أما ترجمة مصطلح (Discours) : « كلام » فهي تذهب بكثير من دلالات هذه الكلمة حسب ما هو مألوف الآن في الاستعمال الشائع في لغة النقد العربي المعاصر ، هذا فضلاً عن أن لكلمة كلام مقابلاً معروفاً في اللغة الفرنسية هو (Langage) .

هناك بعض الاجتهادات التي تبدو من خلال اقتراحات نظرية تنتمي في الأصل للحقل اللساني ، غير أن الناقد أبو ناصر يتعامل معها باعتبارها واردة في الأصل بشأن نظريـة القصة، مع أنه لا يحيل إلاّ إلى الأصول النظرية اللسانية وليس إلى تطبيقات هـذه الأصول اللسـانية على فن الحكي . فهو يقول في تمهيد منهجي لدراسـة رواية الأنهـار لعبد الـرحمان مجيـد الربيعي :

« إن محاولة فهم عملية السرد الأدبي ، في أنهـار الربيعي تنـطلق من مقولات ألسنيـة مفـادها أن نص القصـة يمكن أن يعالـج انطلاقـاً من القول (Enoncé) ومن القـول ، وقائله (Enonciation)(*) »[51] .

وأبو ناصر يضع إحالةً تشير إلى المصدر الذي يعتمد عليه وهو « القاموس المـوسوعي لعلوم اللغـة » لـ : ديكرو Ducrot وتـودوروف Todorov . غير أننـا عند العـودة إلى هذا المصدر ، وبالتحديد إلى الصفحات المشار إليهـا ، بل وعنـد قراءة مجمـوع ما ورد هنـا ، لا نجد إلاّ إشارةً خفيفة إلى مدلول الاستشهاد La citation باعتباره ملفوظاً (قولاً) يعاد تلفظه (أي قوله) . وذلك من خلال آراء الناقد السوفياتي « فـولوشينـوف V. Volochinov »[52] . وقد كان الأَوْلى أن يَعْتَمِدَ الناقدُ على مبحث في نظرية القصة ، له علاقة وطيدة بهذا المبحث اللساني المتصل بمسألة العلاقة بين الملفـوظ ، والتلفظ (Enoncé - Enonciation) ، وهو مبحث « الرؤى » (Les visions) . ولقد كان في وسع الناقد أبو ناصر أن يستفيد من الإشارة الأخيرة التي جاءت في معجم « دوكرو » ، و « تودوروف » ضمن توضيح مصطلح « التلفظ » (Enonciation) ، وذلك عندما قالا في الفقرة الأخيرة :

« وهناك تطبيق آخـر لمقولات التلفظ ضمن تحليـلات البلاغـة والأدب يلمس مشكل الرؤى Les visions »[53] .

وبعد هذا مباشرة خصص الكاتبان عنواناً خاصاً لإشكالية الرؤية في القصـة[54] ، وهو المصدر الأساسي الذي كان ينبغي الاعتماد عليه لاستثمـار مفهومي التلفظ ، والملفـوظ في

(*) إن ترجمة Enonciation بالقول وقائله ، تُبَيِّنُ اضطراباً جلياً في مسـألة ضبط المصـطلح . وهذه الكلمـة تترجم عادة بتلفظ وقد ترجمهـا المسدي بـالأداء ، وهي قريبـة من المعنى المطلوب إلاّ أنَّهـا لا تخضع لمقياس الاشتقاق ما دام قد ترجم كلمة Enoncé بـ : ملفوظ . انظر « قاموس اللسانيات » . الدار العربية للكتاب . 1984 . ص . 224 .

(51) أبو ناصر : **الألسنية والنقد الأدبي** . ص . 84 .

(52) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov. **Dictionnaire encyclopédiqne des sciences dn langage.** Points. Seuil 1979. P. 409.

(53) Ibid. P. 410.

(54) Ibid. P. 411.

القصة من طرف الناقد . غير أنه لم يلتفت إلى هذه العلاقة القائمة بين مصطلحي التلفظ ، والملفوظ من جهة ومصطلح « الرؤية » من جهة أخرى إلاّ في موضع آخر عندما وضع تمهيداً نظرياً لدراسة الرؤية القصصية في رواية « بقايا صور لحنّا مينة »[55] .

إنَّ الكلام عن السرد في الحكي يستدعي بالضرورة الكلام عن الرؤية السردية ، ومع ذلك فإن الدراسة التي جاءت بعنوان : « الأنهار والسرد القصصي » (ص 84) لم تستدع لدى الناقد مراجع الرؤية السردية التي أحال على أغلبها عند دراسته لرواية « بقايا صور لحنا مينة » (ص 108 - 109) ، هنا فقط يتضح تمثل الناقد لإشكالية العلاقة بين المفاهيم اللسانية والرؤية السردية عندما يقول :

« إن الرؤيا القصصية بناء على ما تقدم تنبع من مفهوم القول (Enoncé) وقائل القول (Enonciation) » . (ص 108) .

وفي سياق استحضار مجموع الجهاز النظري البنائي الألسني يستفيد أبو ناضر أيضاً مما قيل عند النقاد البنائيين بصدد مسألة الوصف في الفن الحكائي ، انطلاقاً من التمييز الرئيسي القائم بين السرد ، والوصف . كما يستفيد أيضاً من الدراسة الوظيفية للسرد داخل مجموع علاقات العمل القصصي . ويرجع في هذا الجانب إلى بعض أبحاث « جيرار جنيت » وخاصة مَقَالَهُ « حدود الحكي » كما يحيل على مقال « لفيليب هامون Ph. Hamon » بعنوان « ما هو الوصف » (ص 133) وعلى أبحاث أخرى في الموضوع ، غير أنه لا يقدم حصراً نظرياً شاملاً ومركزاً لجميع القضايا التي أثارتها الدراسة البنائية للوصف[56] رغم حرصه الكامل على وضع « مقدمات نظرية » لكل قسم من الدراسة .

وفي فصل خاص يدرس الناقد « عالم المعنى » مبتدئاً بإشارات مقتضية تَقْتَطِفُ بسرعة بَعْضَ الركائز النظرية من هنا وهناك دون تعميق الأسس التي تقف خلف كل وحدة نظرية ، فنراه مثلاً يأخذ من « أمبيرتو ايكو Umberto Eco » مفهوم « الوحدة الثقافية » (L'unité culturelle) ولكنه لا يفيض في شرح خلفياته النظرية ، لهذا يأتي عرضياً من أجل الإيهام بتعددية المصادر المنهجية .

والواقع أن مفهوم الوحدة الثقافية عند « إيكو » لا يُفْهَمُ إلاّ في ضوء التوضيحات التي قدمها هذا المنظر نفسه ؛ فهو ينطلق من أن المدلولات لا تحيل على مرجع محدد ، ولكنها

(55) الألسنية والنقد الأدبي . ص . 108 .

(56) لاحظ السرعة في الاستفادة من هذه المراجع المشار إليها عند الناقد . الألسنية والنقد الأدبي . ص . 132-133 .

وانظر ما قلناه عن قضايا الوصف من وجهة نظر البنائية في القسم الأول من الكتاب .

على الأصح تحيل على وحدات ثقافية (Unités culturelles) . وهذا يعني أن اللغة يجب أن تُفْهَمَ باعتبارها ظاهرة اجتماعية[57] .

ويقدم « إيكو » مثالاً جيداً لتوضيح ضرورة إلغاء أية أهمية للمرجع في تفسير دلالة الليكسيمات (الكلمات) عموماً في أي خطاب .

إذا أنا قلت إنه توجد في المسيح طبيعتان متعايشتان : الطبيعة الإنسانية والطبيعة الإلّهية ، فإن رجل المنطق والعالم يمكنهما أن يجعلاني ألاحظ بأن مجموع الدوال هذه ليس لها امتداد Extention ولا مرجع ، وأننا يمكن تبعاً لذلك أن نَعْتَبِرَها (أي الدوال) عاطلة من الدلالة ، غير أن العَالِم ورَجُلَ المنطق لا يمكنهما تفسيرُ السبب الذي من أجله ظلت جماعات إنسانيةٌ كثيرة تتصارع خلال قرون من أجل أن تَقْبَلَ أو ترفض مثل هذا القول . ويعتقد « إيكو » أن السبب في هذا يرجع إلى أن هذا القول تصدر عنه دوال محددة كان لها وُجُودٌ سابق في شكل وحدات ثقافية وسط حضارة معطاة[58] . وعلى هذا الأساس فإن « إيكو » لا يغفل دور المتلقي في فهم الخطاب الذي يتعامل معه لأنه (أي المتلقي) يمتلك اديولوجية ورؤية للعالم . وهو لذلك بمثابة منشط دلالى Catalyseur sémantique »[59] . ويعتقد «إيكو» أن المتلقي غالباً ما يفهم الوحدات الثقافية المكونة للخطاب فهماً مجازياً لأنه هو أيضاً له مرجعه الخاص أي له وحداته الثقافية الخاصة . فالتجربة علمته ما هي النتائج الدلالية التي ينبغي فهمها من خلال إشارات محددة يصدرها الآخرون ، وهذه التجربة هي رصيد ثقافي ومعرفي له طبيعة « خارج سيميوطيقية » (Extrasémiotique)[60] . غير أن « إيكو » يشرح إمكانية تحول كل فهم مجازي له طبيعة خارج سيميوطيقية إلى مُكَوِّن سيميوطيقي في النص ، لأن اللغة قادرة على تحويل كل الأنظمة الدلالية التي أصبحت لها قوة السنن في الوسط الاجتماعي ، ومن هذه الأنظمة جميع أنواع الإديولوجيات . ومن الواضح أن النصوص الأدبية التي تحتوي على تعددية الأصوات والإديولوجيات هي التي لها قوة مخاطبة المتلقين على اختلاف مشاربهم الثقافية والإديولوجية ، لأن لها طبيعة توقعية تهيىء في ذاتها مختلف أشكال فهم المتلقين المحتملة ، معنى هذا ـ وفق تصور « إيكو » نفسه ـ أنها تجعل من النص خُطَاطَةً سيميوطيقية تعينية هي في الوقت نفسه تعبير عن خطاطة سيميوطيقية مجازية[61] .

إنَّ آراء « إيكو » هذه لها أهمية قصوى ، خاصة في مجال دراسة الرواية ، لأن هذا

---

(57) Umberto Eco: **La structure Absente -Introduction à la recherche sémiotique.** Ed. Mercure de france. 1972. P. 63-64.

(58) Ibid. P. 64-65.

(59) Ibid. P. 144.

(60) Ibid. P. 147

(61) Ibid. P. 147.

الفن هو أكثر الفنون قدرة على تحويل مختلف المواقف الإديولوجية ، والدلالات الثقافية التي اكتسبت في المجتمع قوة السنن (Code) من طبيعة خارج سيميوطيقية إلى طبيعة سيميوطيقية بواسطة اللغة الأدبية . ولا شك أننا نلاحظ هنا العلاقة القائمة بين تفكير « باختين » ، و « أمبيرتو إيكو » ، إلَّا أن ميزة هذا الأخير قائمة في أنه شرح مفهوم الوحدة الثقافية وتعدد الأصوات الإديولوجية(*) ، اعتماداً على تحليل سيميوطيقي دقيق بينما غلب التأمل الفلسفي على « باختين » .

لاحظنا إذن كيف أن موريس أبو ناضر ، وهو يشير إلى مفهوم الوحدة الثقافية عند « إيكو » ، يُغْفِلُ مختلف هذه الشروح النظرية الضرورية للاستفادة من هذا المفهوم في تحليل النص الروائي . وكذلك الأمر بالنسبة لبعض المفاهيم الأخرى التي اقتبسها من « ليفي ستراوس Levi Strauss » كالدور الوظيفي لشخصيات الأسطورة ومكوناتها . والواقع أن فهم هذا الدور لا يكتمل إلَّا بإدراك مجموعة من الأفكار المترابطة في الأطروحة البنيوية لتحليل « ستراوس » للأسطورة ، ثم بمقارنة آرائه بآراء « فلاديمير بروب » بشكل خاص ، فكلاهما لا يقيم أهمية كبيرة للمحتويات ، والتغيرات الجزئية التي تحدث على مستوى المظهر في مجموعة أقاصيص أو أساطير لها مدلول واحد ، فما يهم في التحليل المورفولوجي أو البنيوي ليس هو مكونات الحكي ، ولكن العلاقات التي تنشأ عن هذه المكونات ، ويسمي « ستراوس » هذه العلاقات **بالوحدات المؤلفة الكبيرة** أو الوحدات الأسطورية . وهي تأتي في المرتبة الرابعة بعد الوحدات الصوتية والوحدات التركيبية والوحدات الدلالية[62] ، ولهذا يقول إن « جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب أو طريقة السرد أو النحو ، بل في الحكاية التي رويت فيها . الأسطورة لسان ، بل لسان يعمل على مستوى رفيع جداً ، يتوصل المعنى فيه إلى الانفصال عن الأساس اللغوي الذي بدأت سيرها منه »[63] .

والواقع أن الحكي عموماً له الطبيعة نفسها التي للأسطورة لأن معنى الحكي لا يقوم في الأصوات ، ولا في التركيب ، ولا في المكونات الدلالية بل في علاقة أسمى من ذلك كله ، إنه على الأصح دلالة الدلالة ، أو معنى المعنى .

أما الثنائيات التي أشار إليها أبو ناضر أخذاً عن « ستراوس » فهي ليست أداة للتحليل ، ولكنها نتيجة كل تحليل شبيه بالتحليل الأسطوري الذي وضع أسسه هذا الناقد الغربي . ويبدو الانطلاق من الثنائيات نفياً ، أو على الأقل اختزالاً للتحليل البنيوي « لليفي ستراوس »

(*) إن الخاصية التي تجعل النص الأدبي متعدد الأصوات يسميها إيكو : الخاصية الميتاسيميوطيقية Métasémiotique (انظر المرجع السابق ص . 149) .

(62) كلود ليفي : **الأنتربولوجية البنيوية** . ترجمة د . مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1977 . ص . 249 .

(63) المرجع السابق . ص . 248 .

لأنه (أي النفي) يفترض أن التحليل تمّ بطريقة حدسية ، مما يجعل الدراسة النقدية ترجع إلى النقد الموضوعاتي التقليدي غير البنيوي .

نستخلص من تأمل الجوانب النظرية في كتاب الألسنية والنقد الأدبي لـ : « موريس أبو ناضر » ، وَلَاءً كاملاً للمجهود النقدي الغربي الحديث في ميدان نظرية الحكي ، وهُوَ وَلَاءٌ مشروع بالنظر إلى انعدام الأسس النقدية للحكي في العالم العربي . كما نستخلص بالإضافة إلى هذا ما يلي :

أ ـ الاحتفاظ بالطابع التركيبي الذي لاحظنا طغيانه على النقد الروائي العربي بشتى أنماطه . وهو تركيب مصحوب بمسوغات فلسفية تقنع بضرورته ، وأهميته النظرية . نلاحظ هذا التركيب مثلاً في الجمع بين مفاهيم بنيوية ، ومفاهيم تنتمي إلى سوسيولوجيا النص (آراء امبيرتو إيكو خاصة) .

ب ـ تغيير المصطلحات المقتبسة أو تحريفها .

ج ـ ابتسار النظريات المستفاد منها وعرضها في الغالب من خلال أبسط مظهر لها .

2 ـ كتاب نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة :

ونتناول في هذا الجانب النظري أيضاً كتاباً آخر يتبنّى بشكل عام بعض المناهج النقدية التي صاغت نسقها المنهجي اعتماداً على التطور الحاصل في ميدان اللغة . ونقصد بذلك كتاب : **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**(64) لـ : « د . نبيلة إبراهيم سالم » .

ويفرض هذا الكتاب نفسه على أي دارس لنقد النقد الروائي من جهتين :

□ جهة ظهوره المبكر في العالم العربي حاملاً لوناً نقدياً جديداً يعتمد على الدراسات اللغوية الحديثة .

□ ومن جهة كونه عبارة عن كتاب نظري في المقام الأول ، فالجانب النظري فيه يشغل أكثر من نصف صفحاته ، وإن كان هذا الجانب النظري تتخلله بعض التطبيقات التوضيحية العابرة التي سيتبين لنا أنها تُمَثِّلُ حشواً في هذا القسم النظري .

غير أن هذا الكتاب يطرح مشاكل كثيرة بسبب ما يُلَاحَظُ بين الحين والآخر من ميل إلى التعميم . واستخدام التأملات الذاتية التي لا تتناسب مع المنطلق العلمي اللغوي لمجموع الكتاب .

ونكتفي هنا بالإشارة السريعة إلى بعض هذه الجوانب التي تقلل من القيمة العلمية للجانب النظري في هذا العمل .

---

(64) صدر الكتاب عن النادي الأدبي ـ الرياض . سلسلة كتاب الشهر رقم 20 .1980 .

هنـاك تمييز بين الخيـال ، والتخيل في الشعـر(*) بكلام مُغْـرِقٍ في الذّاتيـة . تَقُولُ الناقدة : « لهذا كان من الضروري أن نميز في مجال دراسة الشعـر بين الخيال والتخيـل ، فالصورة فيه ليست من نسخ الخيال الذي لا ضابط له ، ولكنها منسوجـة من داخل أعمـاقنا المظلمة » (ص 12) .

وتستخدم أيضاً بعض التأملات الميتافيزيقية لتصويـر طبيعة الشعـر ، وهي تَأمـلَاتٌ لا تَخْلُو من بُعْدٍ صوفي . تقول :

« يُحَوِّلُ (أي الشاعر) رصيده من التراث ومن الفكر إلى تشكيل تصوري يُشِعُّ حركة الروح ، وهي تعيش لحظة انتزاع النفس الإنسانية من مجرى الحياة اليومية الرتيبـة لتجعلها تعيش في جوهر الأشياء وفي جوهر الحياة » . (ص 13) .

فعندما تهيمن كلمـات وعبارات من مثـل : « الأعماق المـظلمة » و « حـركة الـروح » و « جوهر الأشياء والحياة » فإن القيمة الابستيمـولوجيـة لمبحث هو في صميم نـظرية الأدب تبقى رهينة الافتراضات الذاتية . نقول هذا لأن الكاتبة تعلن منذ البداية أن كتابها هو محاولة للبحث « عن وسيلة موضوعية فعالة لنقد العمل القصصي تكون بمثابة منهج قد يعين أكثر من غيره على الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع » . (ص 6) .

يضاف إلى هذا كله بعض الأفكار المبنية على تناقضات واضحة . كفكرة نفي أن يكون الخيـال هو القـدرة على صنع الصـور من الواقـع ، وإثبات هـذه الفكـرة في الفقـرة نفسهـا (ص 12) .

هـذا إلى جانب استخـدام بعض المصطلحـات والتعـابيـر التي تستـوقف كـل نـاقـد متخصص . ومن هذه المصطلحات مفهوم : « المعنى الـدلالي » الذي استخـدمته الكـاتبة كمقابل للمعنى العاديّ . وهي تقصد بالمعنى الدلالي كل معنى ينتج عن الإنزياح في اللغة ، والمعـروف أن النقاد المتخصصـون يتداولـون مصطلحـات دقيقة بهـذا الصدد منهـا المعنى المجـازي ، أو الاستعارة ، أو الانـزياح (L'écrat) ، أو الإيحـاء (La connotation) . . . . إلخ .

وفي معرض كلامها عن « سوسير » تحدثت عما يسمى النظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً وصفياً ، وهي تشير بهذا إلى ما قصد به « سوسير » عندما نظر إلى اللغة بوصفها ذات علاقة تزامنية (Synchronique) . ونلاحظ هنا كيف تم تحريف هذا المصطلح عن دلالته الأصليـة (ص 36) .

يضاف إلى كل ما تقدم بعض الأفكار التي يصعب قبولها كالقول إن الشعر يلغي الواقع الخارجي (ص 27) . وقولها : « إن البحث في صميم العمل الأدبي يؤدي إلى اكتشاف نظامه

(*) جاء كلام الناقدة عن الشعر في معرض مقارنتها بين طبيعة الشعر ، وطبيعة القصة .

أي نظام الفكر الإنساني كذلك . على أن هذا لا ينطبق على لغة الكلام العادي لأنها لا تمثل بناء متكاملاً أي **لا تمثل نظاماً** » (ص 33) .

وأخيراً نراها تقرر في موضع آخر بأن « لغة التعبير الأدبي ليست فكرية بمعنى أنهـا لا تَنْقُلُ إليَّ فِكْرَةً ما » (ص 38) ، وهذا يناقض كلامها في التقديم الذي ينطلق من التسليم بأن « الفن رسالة ذات لغة خاصة بين الفنان ومتلقي فنه » (ص 6) .

إذا تجاوزنا هذه الجوانب السلبية فإننا نرى أن الكتاب مع ذلك يجعل همـه الأساسي التوصل إلى منهج نقدي يُمَكِّنُ الدارس من تحليل الفن القصصي والروائي بشكل أقرب إلى الموضوعية .

ويبدو أن الكتاب يـوحي من خلال عنـوانه بتـوجه لغـوي لساني خـالص في الدراسـة الروائية غير أن مقدمة الكتاب تقدم توضيحات تحدد بدقة طموح ، وموقـع الرؤيـة المنهجية للكاتبة ، فهي تَنْطَلِقُ من ضرورة علاقة الفن بالمجتمع ، وأن الفن أيضاً هو « رسالة ذات لغة خاصة بين الفنان ومتلقي فنه » (ص 6) .

ونعتبر مع ذلك أن المقارنة التي أقامتها الكاتبة بين طبيعة الشعر ، وطبيعة القصة لا تفيد النقد العربي في شيء لأنها اعتمدت على آراء شخصية ولم تستفد من الجهود الغربيـة التي درست هذا الموضوع بدقة ، وأشير هنا خاصة إلى المقارنة الأسلوبية الإحصائية التي قام بها « جان كـوهن » بَيْنَ لغة الشعر ، ولغة الرواية(*) ، اعتماداً على نسبة ورود نعوت المنافرة ، ونعوت الحشو في كل لغة على حدة ! فوجد أن لغة الشعر تكثر فيها هذه النعوت ، بينما تقل في النثـر الروائي . فاعتبر ذلك فارقاً أسلوبياً واضحاً .

ولا نريد هنا أن نناقش النتائج التي استخلصها « جان كوهين » من هذا الإحصاء وأهمها أن لغة الشعر أرقى من لغة النثر[65] ، ولكننا نلاحظ فقط أنه عالج هذا المـوضوع بنـوع من الجدية رغم أن النتائج المحصل عليها قابلة للنقاش على الدوام .

ولا نريد أن نُلْزِمَ الناقدة نبيلة إبراهيم أن تعود بالضرورة إلى « جان كوهن » لأن عائق اللغة قد يحول بينها وبين ذلك ولكن لا نعتقد أن البحث النقدي الانكلوسكسوني ، وهو غني بشتى الدراسات المتخصصة ، يخلو من دراسة أو دراسات تهتم بالموضوع نفسه .

يتخذ الجانب النظري في الكتاب ، بَعْدَ هَذا ، صورة عرض لأهم الاتجاهات النقدية المعاصرة للقصة ، بما فيهـا الاتجاه التقليـدي (ص 26) . ومع أن النـاقدة لا تحيـل على

(*) الواقع أن جان كوهن قارن بين ثلاث لغات . لغة العلم ، ولغة الشعر ، ولغة الرواية (النثر) انظر جان كوهن : بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الـولي ، ومحمد العمـري . دار توبقـال ط . 1 ، 1986 ، ص . 116 .

(65) المرجع السابق . ص . 142 .

مراجعها في هـذا الجانب الأخيـر على الأخص إلاَّ أنها تعني بـالاتجاه التقليـدي ما سميناه سابقاً ، النقد الفني الروائي ، وهو نقد ازدهر في إنجلترا خاصة ، ومثله كل من « فوستر » ، و« لبوك » ، و« موير » ، وأساسه الفلسفي يقوم على اعتبار الرواية صورة من صور الحياة ، غير أنه بالإمكان تبين هذه الصورة اعتماداً على تأمل النص الروائي وتحليله بـالتركيـز على حبكته الخاصة .

وتَعْـرِضُ الناقـدة لبعْضِ الـدراسـات الأسلوبيـة التي لم تستفـد بشكـل مبـاشـر من اللغويات في تحليل الفن القصصي ، وتشير بالأخص إلى كتاب « لغـة القصة » لـ : «لـودج Lodge » ، ويركز هـذا الاتجاه على اعتبـار العمل الأدبي وحـدة قابلة للتحليـل « ابتداء من الكلمة إلى الجملة ثم إلى الفقرات للوصول إلى معايير بنائية ثابتـة تتضافـر عناصـر القصة جَمِيعُها على إبرازهـا » (ص 29) ولا يغفل هـذا الاتجاه دور القـارىء الذي يمكن اعْتِبَـارُه علامة على وجود خصائص معينة في النص القصصي . ومع أن الناقدة لا تُعْلِنُ عن الأصول الأولى لهذا الاتجاه فإن علاقته مع منهج التحليل اللفظي الذي وضع أسسه « أ. أ. رتشاردز » تبدو واضحة ، فهذا الناقد أيضاً يهتم بـالنص الأدبي ، وبالمتلقي معـاً ، كما تُمَثِّـلُ خاصيـة التوصيل عنده محوراً أساسياً ينبغي للنقد الأدبي أن يأخذها دائماً مأخذ الجد[66] .

على أن الناقدة تنتقل إلى الكلام عن الأصول العامة لكل توجه نقدي قصصي يستفيد من تطور الدراسات اللغوية بشكل مباشر .

وقد ركزت على مجهود « دوسوسور » ، وخاصة مسألة النظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً ، وإلى الكلمة باعتبارها إشارة ، وأثارت قضية اعتباطية الدليـل عنده (ص 34) ، ثم إمكـانية دراسة اللغة باعتبارها نظاماً تطورياً (زمنياً) (Diachronique) من جهة ، ونظامـاً (تزامنيـاً) (Sychronique) من جهة أخرى (ص 36) . وبينت الناقدة أن أفكار « سوسور » هذه أفادت النقد الأدبي الحديث لأنها جعلته ينـظر إلى العمل الأدبي كـوحدة بنـائية ينبغي تحليلهـا من الداخل ، خارج كل تصور ذاتي . (ص 38) .

وقد خصصت قسماً للحديث عن عامل الزمن وكيف يتم توزيعه في الفن القصصي ، نعتبره حشواً في سياق الكلام عن الأسس اللسانية للنقد الروائي الحديث . (ص 41) ، لأن المرتبة النظرية لهذا البحث لا ترقى إلى مستوى الأسس النظرية الكبرى لهذا التوجه اللساني في النقـد الروائي . بحكم أن الـزمن في الحكي هو مُـكَوِّنٌ واحد من مكـونـات الحكي ، والحديث النظري عنه يعتبر حديثاً ثانوياً أو فرعياً ، لذلك وجب تأخير الكلام عنه إلى ما بعد توضيح الأثر الذي أحدثته المعرفة اللسانية في التوجه النقدي العام لفن الرواية .

---

(66) انظر ما قالَهُ جورج واتسون عن أ . أ . رتشاردز ، في كتابه : « نقاد الأدب » . دراسة في النقد الإنجليزي الوصفي . ترجمة د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي ، وزارة الثقافة والفنون ، العـراق . 1979 ، ص . 226 .

ويمكن بعد هذا ـ أن نعتبر القسم الثالث أهم جزء من الكتاب ، لأنه يعرض لنظريتين أساسيتين في نقد الفن القصصي والروائي ، هما اللتان احتلتا إلى الآن الساحة النقدية الغربية في هذا المجال ، وكلتاهما متأثرة بالدراسات اللسانية ، والاختلاف الأساسي بينهما قائم في أساسهما الفلسفي على الخصوص ، وهاتان المدرستان هما :

أولاً : **المنهج الواقعي** : ولا شك أن هذه التسمية من وضع الناقدة نفسها ، وهي تسمية غير دقيقة أبداً لأنها قد تحيل القارىء إلى النقد السُوسيولوجي لبداية القرن العشرين ، في حين أنها تشير إلى اتجاه لم يَبْرز إلاّ بعد منتصف القرن العشرين ، وهو يجمع بين النقد السوسيولوجي المتأثر بالرؤية الجدلية الماركسية ، وبين معطيات الدراسات اللسانية الحديثة ، والواقع أنه منهج يماثل ما سميناه في مدخل الفصل الثلاثي « سوسيولوجيا النص الروائي » ، فجميع الأفكار التي لخصتها الكاتبة المصرية عن الناقد « موكاروفسكي » (Mukarovsky) مُعْتَمِدَةً على كتاب له بعنوان « البنية ـ الدليل ، والوظيفة » (وهو منشور بلندن سنة 1791) تستوحي أولاً أفكار سوسيولوجيا الرواية ذات الأساس الجدلي ، وخاصة البنيوية التكوينية كما بلورها « غولدمان » ، وتستوحي ثانياً بعض المبادىء اللسانية المتعلقة بإشكالية التواصل .

أما بالنسبة لعلاقة المنهج الذي دعا إليه موكاروفسكي بالتوجه البنيوي التكويني ، فنجد الناقدة المصرية تعرض مثلاً لعلاقة الوعي الفردي بالوعي الجماعي بحيث كلما تَوَطّدت هذه العلاقة كلما كان الإبداع أكثر قيمة (ص 47) ، ومعروف أن « غولدمان » قد خص النصوص الإبداعية الكبرى وحدها بالقدرة على امتلاك رؤية العالم ، وكلما كانت رؤية العالم أكثر شمولية كانت بذلك معبرة عن الطموحات القصوى للجماعة . ونجد أيضاً الإشارة إلى مفهوم البنية الدالة (ص 49) ، ولا شك أن « موكاروفسكي » أخذ هذا المفهوم مباشرة من البنيوية التكوينية ، على أننا من خلال عرض الكاتبة نبيلة إبراهيم لآراء هذا الناقد نتبين تأثير « رتشاردسون » بوضوح تام ، وخاصة من خلال فكرة التوازن النفسي والتوتر ، والتسامي ، وكلها أشياء يُحْدِثُها الفن سواء في المبدع نفسه أم في المتلقي . (ص 48) .

وبخصوص علاقة ما سمته الناقدة « المنهج الواقعي » بالمعطيات اللسانية نراها تستفيد من كتاب لـ : « ف . ر . بالمر » بعنوان : « علوم الدلالة » ولا يبدو من خلال عنوانه أنه كتاب متخصص في دلالة الحكي بالذات ، ولكنها مع ذلك تعتبره ممثلاً لهذا الاتجاه في نقد الحكي . ومجمل فكرة الكتاب كما تعرضه الناقدة المصرية يَرِدُ كالتالي : (ص 53) .

« يمكن اختزال وظيفة العمل الأدبي(*) في ست وحدات على النحو التالي :

(*) نلاحظ هنا الطابع العام للنظرية المعروضة من طرف الناقدة. فهي نظرية نقدية ، كما يبدو، غير خاصة بالرواية أو الحكي بل بمختلف الأجناس الأدبية .

1) مرسل يعيش في ←———— 2) مجال اجتماعي يبعث
٣) رسالة إلى ←———— 4) مرسل إليه تمثل
5) صلة بينهما وهذه الرسالة ← 6) لها نظام ينبغي أن يفهم شكلاً ومضموناً على حقيقته .

ومن الواضح أنها تنقل أفكاراً شائعة عن غير مصادرها الأصلية ، فالمعروف أن « جاكوبسون R. Jakobson » كان أول من تحدث عن هذه الوحدات الست الأساسية في كل رسالة لغوية بما في ذلك الكلام اليومي ، وذلك في كتابه المشهور « أبحاث في اللسانيات العامة »[67] ، خلال الفصل المعنون باللسانيات والشعرية ، فقد بيّن أن كل رسالة لغوية لا بدَّ أن تحتوي على تلك الوحدات الست المذكورة سلفاً ، وكل وحدة تُوَلِّدُ وظيفة من الوظائف يتم توزيعها على الشكل التالي :

- المرسل ـ يولد الوظيفة الانفعالية (Fonction émotive) أو التعبيرية (Expressive) .
- الرسالة ـ تَتَوَلَّد عنها الوظيفة « الإنشائية » أو « الشعرية » (Fonction poétique) .
- المرسل إليه ـ تولد مراعاته في الرسالة ، الوظيفة « الإفهامية » (F. Conative) .
- السياق(*) : ويولد الوظيفة المرجعية (F. Réferentielle) .
- الصلة : وتولد الوظيفة الانتباهية (F. Phatique) .
- السنن : ويولِّدُ وظيفة « ما وراء اللغة » (Fonction métalinguistique)[68] وتسمى أيضاً « الوظيفة المعجمية » (F. de glose) .

أما كيف تتحدد الفروق بين مختلف فنون القول ، فهذا راجع في نظر « جاكوبسون » إلى غلبة وظيفة أو مجموعة من الوظائف على الباقي ، وفي الشعر فإن الغلبة إذن تكون للوظيفة الشعرية مع ضرورة مراعاة الحضور الدائم لجميع الوظائف الأخرى[69] .

والواقع أن أطروحات « جاكوبسون » هذه شديدة الأهمية غير أنها تحتاج إلى من يطوعها ، ويستغلها في ميدان دراسة أنماط الحكي ، والمعروف أن « جاكوبسون » كان اهتمامه بالشعر في المقام الأول . كما أن الكتاب الذي استفادت منه د . نبيلة إبراهيم لم يقدم لها محاولة لتطويع المعطيات الجاكبسونية لدراسة الرواية أو القصة . ولهذا بقي عرض

---

(67) R. Jakobson: **Essais de linguistique générale.** Les éditions de minuit 1963.

(*) يلاحظ أن د . نبيلة إبراهيم سمّت هذه الوحدة نقلاً عن مصدرها الخاص « المجال الاجتماعي » ، وهذه التسمية لها علاقة فعلاً بمفهوم السياق عند جاكوبسون .

(68) R. Jakobson: **Essais de linguistique générale** P. 221.

(69) Ibid. P. 214. 220.

هـذه النظريـة (من غير مصـدرها الأصلي) دون فـائدة نـظرية بـالنسبة لمـوضـوع الكتـاب الأساسي ، وهو نقـد الرواية .

ثانياً : **المنهج البنائي** : تدمج الناقدة في إطار المنهج البنائي ثلاثة توجهات أساسية :

أ ـ بنيـويـة « ليفي ستـراوس » : وتتنـاولهـا من زاويـة اعتمـادهـا على مـا سمتـه هي « الثنـائيـات » (ص 58) وتَقْصِـدُ بهـا مـا دعـاه « ليفي ستـراوس » الأزواج المتقـابلة (Les dichotomies) وهي أزواج تعكس الطابع الجدلي لمفهوم البنية نفسه ، فبنية الأسطورة تَقُوم على تقابل هذه الأزواج أو المتناقضات مثل : ولد/ شيخ ـ اختلاط الجنسين/ تميز الجنسين ـ خصب/ عقم . . . . إلخ[70] .

وتحليل الأسطورة يهدف دائماً إلى اكتشاف هذه التقابلات وما ينشأ عنها من مواقف ، ودلالات[71] .

ب ـ علم الدلالة عند « غريمـاس » : لا تشير النـاقدة هنـا إلى مصـدرهـا ، وهي مع ذلك تستخدم مصطلحات معروفة في علم الدلالة المعاصر ، وخاصة مـا يتصل منه ببعض الـوظائف الأسـاسية للحكي ، منها : فعل الخـروج ـ العقد ـ اختبـار السلوك ـ اختبار الإرادة (ص 76) ، وهي مصـطلحات استعملت بـأشكال مقـاربـة على سبيـل المثـال في دراسـة « غـريماس » المشهـورة عن الأسطورة ، وهي بعنـوان : « من أجل نـظرية لتـأويـل الحكي الأسطوري »[72] .

جـ ـ ونجد إشارة عابرة (دون إحالة دائماً) إلى « نحو الحكي » (La grammaire du récit) ، ولم تذكر الناقدة هذا الاتجاه بتسميته هذه وإنما أشارت إليه بكونـه « تشكيلاً بنائياً لغـويـاً صـرفـاً » (ص 83) ، دون أن تحـدد من وَضَـعَ أُسُسَـهُ الأولى . والمعـروف أن «تودوروف» كان قد نشر دراسة له عن مؤلَّف لِـ «بوكاس Boccace» وهـو مجموعـة حكايـات وضعت تحت عنوان « الديكاميرون Le Décameron » . أما دراسة « تودوروف » فهي معنونة على الشكل التالي : « نَحْوُ الديكاميرون »[73] . ويقـول بعد تـوضيحات أوليـة لاقتراحـاته النظرية :

« وهكذا فإن تحليـل الحكي يسمح لنـا بعزل وحـدات شكلية تمثـل مشابهـات مثيرة للانتبـاه مع أجزاء الخطاب عامة : وهذه الـوحدات هي : الاسم ، والفعـل والنعت »[74] ،

(70) انظر التحليل النموذجي الذي قدمه ستراوس لأسطورة : « أوديب » فقد لاحظ أنها تعبر عن تنازع الإنسان القديم بين شيء أصلي ، وواقع مفـروض عليه . هـل يولـد الإنسان من أصـل واحد أم من أصلين ، الأصل البنائي أم الأصل المزدوج : رجل / امرأة . انظر المرجع المذكور سابقاً . ص 256 .

(71) انظر الفصل 12 من كتاب ستراوس : الأنثروبولوجية البنيوية (مرجع مذكور) ص . 275 .

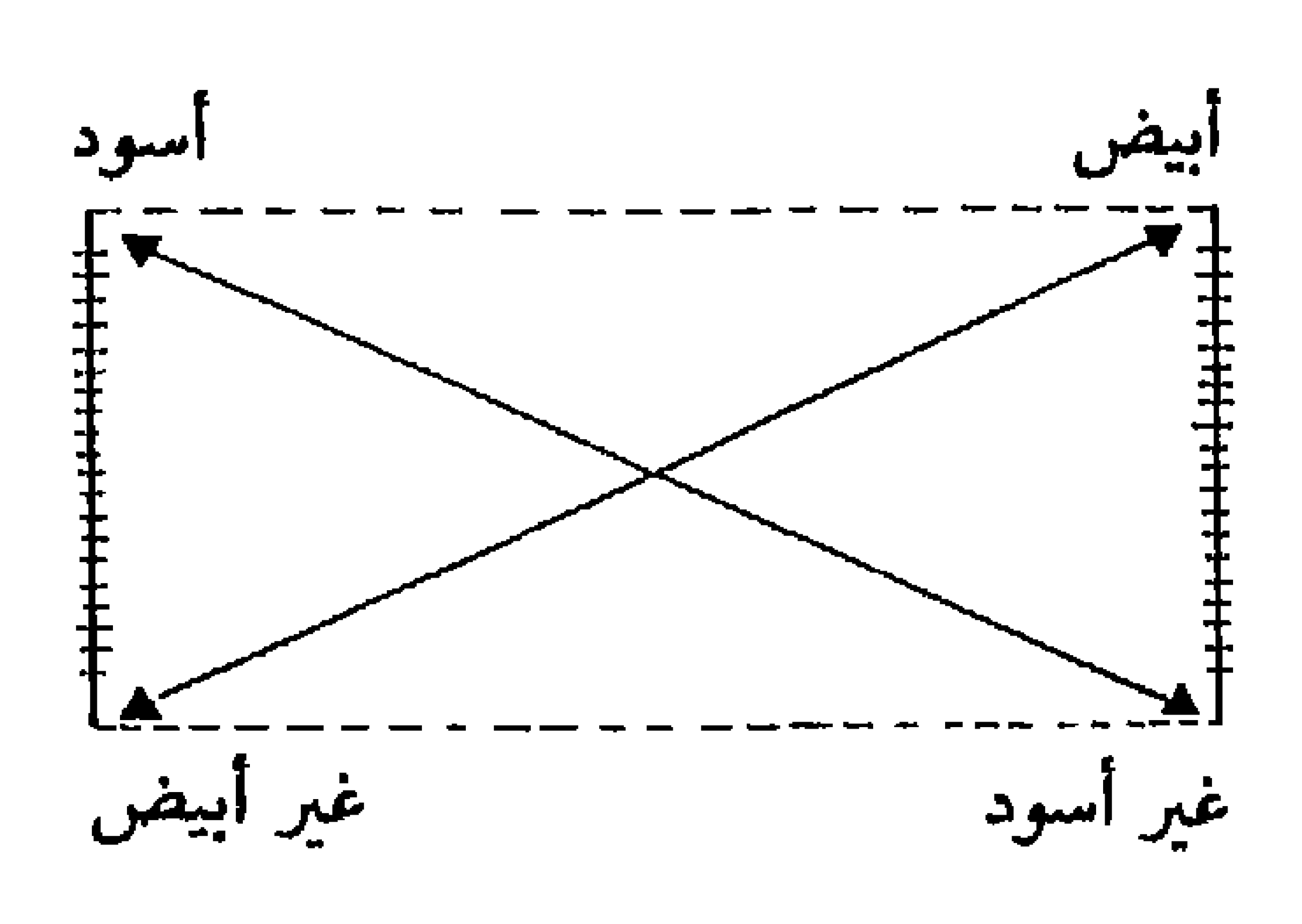
(72) A. J. Greimas: **Du sens essais sémiotiques**. Seuil. Paris. P. 185.

(73) نشرت الدراسة مستقلة في مائة صفحة بلاهاي ـ موتون 1969 وظهرت في مجلة بويطيقا رقم 6 .1971 .

(74) Tzvetan Todorov: **Poétique de la prose**. Seuil, 1980. P. 51.

على أن « تودوروف » ينطلق من مفهوم خاص « للنحو » لَهُ بُعْدٌ كَوْنِيٌّ ، بحيث يتجاوز قيود اللسانيين ليدرس جميع الظواهر ، لاعتقاده أن قوانين هذا النحو تستند إلى حقيقة سيكولوجية واحدة مؤداها أن البنية الواحدة نفسها توجد في كل الظواهر اللغوية ، وغير اللغوية[75] .

والجدير بالملاحظة أن البحث عن قوانين كونية للظواهر اللغوية ، وللنشاط الإنساني ، وخاصة النشاط الرمزي ظل هو الهاجس الذي شدّ إليه الباحثين ، وليس النقد الشاعري الذي أسس دعائمه « جاكوبسون » سوى محاولة لإقامة مثل هذه القوانين الكونية لتحليل الخطاب الأدبي . وكذلك الأمر يقال عن المُربَّع السيميوطيقي (Le carré sémiotique) عند « غريماس » الذي يمثل بنية عميقة ثابتة ومنطقية لأي منظومة دلالية مهما كانت أدوات التعبير مختلفة . ويمكن تقديم هذا المربع على الشكل التالي :



- - - - - علاقة التضاد (Contrndiction)

⟵⟶ علاقة شبه التضاد (Contradictoire)

. . . . . علاقة التضمن (Implication)[76]

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن النموذج العاملي « لغريماس » نفسه فهو يمتلك أيضاً هذه الصفة الكونية[76] .

ويمكن اعتبار منطق الحكي الذي وضع بعض أسسه « كلود بريمون » في كتاب له بهذا الاسم محاولة أيضاً تمضي في هذا الاتجاه الذي يبحث عن قواعد ثابتة لمختلف أشكال الخطاب[77] . وعلى العموم فإن جميع أشكال البحث السيميولوجي المعاصرة تهدف في الغالب إلى البحث عن قانون كوني لمختلف أنواع النشاط الإنساني ولا يشكل الحكي إلا ميداناً واحداً من ميادين شتى تخضع لهذا التحليل .

د ـ أشارت الناقدة أيضاً إلى اتجاه منطق الحكي الذي اعتبرناه قبل قليل سائراً في

---

(75) Ibid. P 48.

(76) رجعنا هنا إلى التوضيحات التي قدمها في شأن المربع السيميوطيقي كل من :

J. Courtés: **Introduction à la sémiotique narrative et discursive.** Hachette, 1976. P. 56.

et, Claud Bremond: **Logique du récit.** Seuil. 1973. P. 83.

(77) انظر ما قلنا بصدد هذه الجوانب في القسم الأول من الكتاب ص. 38 .

اتجاه « نحو الحكي » نفسه بحكم أنهما معاً يبحثان عن قانون يُمَكِّنُ من دراسة مختلف أنماط الحكي ، على الأقل في المدى الأدنى . وكعادتها لم تذكر الناقدة أيضاً المرجع الذي اعتمدت عليه في نقل معلوماتها ، كما أنها لم تشر إلى هذا الاتجاه بمصطلحه المعروف : (منطق الحكي) ، واكتفت بذكر المراحل المنطقية الثلاث التي لا بد لأي حكي أن يقطعها (ص 83) . وهي :

- الموقف المُفَجِّر للاحتمال .
- تحقيق الاحتمال أو عدم تحقيقه .
- النجاح أو الفشل .

وهذا تلخيص مماثل للمراحل الثلاث المنطقية التي استخلصها « كلود بريمون » من دراسة الحكي وقد فصلنا القول فيها في القسم الأول (ص 38) ولا حاجة لإعادتها هنا من جديد .

نستنتج مما تقدم أن الناقدة د . نبيلة إبراهيم غلب عليها في المقام الأول عرض النظريات بطريقة شديدة الاختصار في الأغلب الأعم، بحيث أن أيَّ قارىء عربي، إذا لم تكن له معرفة دقيقة مسبقة بالموضوع ، فإنَّهُ لن يدرك كثيراً أبعاد الإشارات السريعة التي وردت في الكتاب .

هناك أيضاً ظاهرة نقل المعلومات عن الاتجاهات النقدية للحكي من غير مصادرها الأصلية . وقد لاحظنا ذلك بشكل واضح بالنسبة للوحدات الأساسية الست لكل خطاب أدبي ، تلك التي وضعها « جاكوبسون » ، وهي معروفة وشائعة على المستوى العالمي(*) .

يضاف إلى هذا كله أن كثيراً من المراجع المُعْتَمَدِ عليها لا تدخل في تخصص نقد الحكي ، وإنما هي مراجع عامة في اللسانيات . هذا إلى جانب غياب الإحالات في كثير من مواطن الجانب النظري في هذا الكتاب وقد أشرنا إلى ذلك في حينه ، كما لاحظنا أن المصطلحات ، إما أن تُغَيَّرَ عن صبغتها الأصلية أو تُغَيَّبَ تماماً فَتُعَوَّضُ فقط بعبارات تشرحها .

ونجد أيضاً كثيراً من الحشو في القسم النظري لكتاب د . نبيلة إبراهيم ، وقد ظهر ذلك بوضوح في مقارنتها بين الشعر والقصة ، ثم في كلامها عن الزمن ، وفي لجوئها المفاجىء إلى التطبيق في تضاعيف العرض النظري كما فعلت في شرح قصيدة لشاعر جاهلي هو بشر بن عوانة (ص 15) ، أو في تحليلها لقصة شعبية خرافية عربية (ص 62) .

(*) لا نرى هنا أن الاستفادة من المراجع اللاحقة غير مقبولة ، ولكنها تكون كذلك عندما يغفل الباحث تماماً ذكر أصحاب النظريات الأوائل ؛ فالناقدة مثلاً تنقل أفكار جاكوبسون من مصدر آخر دون أن تشير إلى جاكوبسون .

وأخيراً هناك إقحام بعض المبادىء الخاصة بسوسيولوجيا الحكي في إطار الكلام النظري عن المنهج البنيوي ، ولعلّ مرد هذا الارتباك المنهجي راجع - في نظرنا - إلى أن الكاتبة غير قادرة على التخلص من فكرة علاقة الفن القصصي بالواقع الاجتماعي (ص 62 ، 80) ، وهو ما يعد بالنسبة لأي ناقد متخصص وقوعاً في تناقض واضح في عرض المنهج البنيوي خصوصاً وأن الناقدة تقرر منذ البداية أن هذا المنهج يعتمد « على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناءً متكاملاً وبعيداً عن أي عوامل أخرى » (ص 57) . ويضاف إلى هذه النقطة الأخيرة ما لاحظناه منذ البداية وهو أن طبيعة المعالجة النظرية تميل أحياناً إلى النظر الذاتي والتأملات الميتافيزيقية ، والصوفية مما يشكل تعارضاً واضحاً مع الهدف الأساسي المعلن عنه في مقدمة الكتاب ، وهو البحث عن وسيلة موضوعية فعالة لنقد العمل القصصي .

ورغم هذه الملاحظات كلها فإن الكتاب ، بالنظر إلى صدوره المبكر ، يعد مساهمة في تطوير نظرية الرواية في العالم العربي ، على الأقل من حيث أنه يدعو إلى توظيف نتائج اللسانيات الحديثة في دراسة الرواية ، وهو أثناء ذلك لا يتخلص أبداً من النظرة التركيبية التي نراها تطبع جل النتاج النقدي العربي . ونحن مع ذلك نجد أن الجمع بين معطيات الاتجاهات الاجتماعية في نقد الرواية ومعطيات البنائية هو الطابع الغالب في الدراسات الحديثة ، وما التوجه السميولوجي الحديث والتداولي إلاّ صورة متطورة وناضجة لهذا التركيب بين ما هو سوسيولوجي ، وما هو بنيوي .

3 - كتاب : « القراءة والتجربة » :

ونجد من بين المحاولات الأولى للاستفادة من المنهج البنائي في نقد الرواية كتاب «الأستاذ سعيد يقطين» من المغرب، وهو بعنوان: «القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب»[78] . إنّه كتاب يضع نفسه من خلال تمهيده ضمن الاتجاه البنيوي لأن غايته هي « البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوية » (ص 9) والتمهيد يُعلن أيضاً عن استفادة الناقد من السرديات (La narratologie) دون الإعلان عن ما هي النظرية السردية المحددة التي يهتدي بها الناقد .

هناك فقط إشارة إلى بعض المفاهيم والأدوات الإجرائية التي تمّ اعتبارها منطلقاً للدراسة وهي :

الانزياح السردي - الميثاق السردي - الخلفية النصية . (ص 11) .

ويتبين لكل متتبع لتطور مصطلحات النقد الحديث أن هذه المفاهيم المعتمدة لا تقع

---

(78) صدر عن دار الثقافة . سلسلة الدراسات النقدية ، 1985

في صميم النقد السردي البنائي ، وهو ميدان خاص من ميادين الدراسة البنائية يهتم بالحكي أساساً .

فمفهوم الإنزياح قد تولد أساساً في حقل دراسات الشعر[79] وقد وسع سعيد يقطين هذا المفهوم ليشمل معنى الخروج عن التقليد الأدبي (ص 83) وهذا ينفي التركيز على المكونات البنائية للنص الروائي وفق هدف الناقد نفسه .

ومع أهمية مفهوم الميثاق ، إلاّ أنه غير خاص بالسرد وحده ، فهو صالح لكل فن عند دراسته في علاقته بجمهور محدد وفي فترة محددة . وهو لذلك مفهوم يهتم بالجانب التداولي أساساً ، وأن علاقته بدراسة البنية جانبيه[80] .

وأخيراً يبدو أن صيغة « الخلفية النصية » هي من وضع الناقد نفسه .

ويمكن لأي مهتم بالنقد الروائي أن يضع السؤال التالي بصدد هذا الكتاب (القراءة والتجربة) وخاصة في التمهيد النظري . لماذا ترك الدراسات المتخصصة في الموضوع جانباً ، ونقصد بذلك جهود « توماتشفسكي ، وايخنباوم ، وبروب ، وبريمون ، وغريماس ، ورولاند بارت » ؟ وهل من السهل توليد مصطلحات جديدة في خضم التعقيد المصطلحي الوارد علينا من الغرب في كل لحظة والذي يتطلب أولاً جهداً جباراً لاستيعابه وتمثله ؟ .

إن ما يجعل كتاب « القراءة » والتجربة يفرض نفسه رغم كل شيء على المهتم بنقد النقد هو الحدود الواقعية التي يضع فيها نفسه ، أي باعتباره بداية البدايات ومَشْروعاً يُوَلِّدُ الأسئلة حول نفسه أكثر مما يقترح شيئاً نهائياً (ص 11) .

4 ـ كتاب بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) :

هذا الكتاب من تأليف سيزا أحمد قاسم ، وهي ناقدة مصرية ، يحتوي في البداية على مدخل قصير يعقبه تقديم مقتضب . غير أن ما يشجع المهتم بالنقد الروائي على تناول هذا المؤلف بالدراسة هو الوضوح النظري النسبي ، لذلك فقد تبين لنا أنه كتاب جدير بأن يتناول بالتحليل ، باعتباره نموذجاً لتطبيق المنهج البنائي في تحليل الفن الروائي . وبحكم أننا سنكون مضطرين إلى إعادة ضبط المنطلقات النظرية التي وردت في القسم المنهجي لهذا الكتاب ، فإننا نترك الحديث عنه للمبحث التالي .

* * *

(79) انظر كتاب جان كوهن : بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري (دار توبقال 1987) ، وقد وضع خلاصة للبحث في الانزياح الشعري ضمن الفصل السابع . ص 192 وانظر مقال الأستاذ نزار التجديتي : نظرية الانزياح عند جان كوهن . مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد 1 . 1987 . ص . 41 .

(80) ناقش بيير ماشيري هذا المفهوم وحصر معناه في الميثاق (Pacte) أو العقد (Contrat) الذي ينشأ بين =

■ الجانب التطبيقي :

دراسة تطبيقية لكتاب : بناء الرواية ، لسيزا أحمد قاسم :

بحكم توقف دراستنا عند حدود ما صدر من النقد الروائي في سنة 1985 ، فإننا نجد أنفسنا أمام اختيار واحد وهو تناول كتاب : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) لسيزا أحمد قاسم[81] ، فهو كتاب يتبنى المنهج البنيوي صراحة في تحليل نص روائي عربي . كما أنه يفرض نفسه بسبب الوضوح النسبي لمقدمته المنهجية مما يسهل عملية الحوار ، والمحاسبة في ضوء المقارنة بين التنظير من جانب ، والممارسة من جانب آخر .

أ ـ الأهداف :

تخصص الناقدة سيزا أحمد قاسم المدخل والتقديم من كتابها للحديث عن أشكال الدراسة المقارنة وعن المنهج الذي ستنظر به إلى موضوعها . واهتمامُهَا بالنقد المقارن يرجع إلى التزامها في العنوان الفرعي لكتابها بدراسة رواية « الثلاثية » لنجيب محفوظ دراسة مقارنة ، فكلامها إذن عن النقد المقارن يلتقي مع هدفها من الدراسة .

وفي سبيل وضوح منهجي يستهدف عدم الخلط بين شكل الدراسة ، ومنهجها ، اعتَبَرتِ الكاتبَةُ الممارسة النقدية المقارنة تناولاً متميزاً من بين أشكال الممارسة النقدية الأخرى ، ولذلك فالتصريح بالدراسة المقارنة لنص روائي ما لا يتضمن بالضرورة تصريحاً بمنهج محدد لإجراء هذه المقارنة . وهنا تستفيد الناقدة من الباحث الألماني « أوستين ألرايش » (Weisstein Ulrich) الذي يرى أن الأدب المقارن ليس علماً قائماً بذاته ، وإنما يجب أن يُنْظَرَ إليه كفرع من الدراسات الأدبية له تخصصه المتميز ، وليس له منهج خاص بل يَتْبَعُ مناهج البحث في الأدب عامة (ص 9) .

هذا التمييز له أهمية كبيرة في نظرنا ، لأنه يعكس مستوى الوضوح النظري الذي تباشر به الناقدة موضوعها الشائك من الوجهة المنهجية ، وكثيراً ما ارتُكِبَتِ الأخطاءُ حتى في مسألة التمييز بين موضوع الدراسة ومنهجها في الأعمال النقدية الروائية العربية ، ولعلّ من تتبع دراستنا هذه قد وقف معنا على بعض حالات الخلط بين المنهج والأعمال الأدبية التي يتخذها بعض النقاد موضوعاً للتحليل ، وهذا أكثر أنواع الخلط خطورة ، لأن أبسط الاحتياطات المفروض اتخاذها في الممارسة النقدية هي أن يميز الناقد بين موضوعه وأدواته في التحليل

= صاحب العمل الأدبي والقارىء إذ يتم قبول العمل التخيلي على أنه شيء حقيقي يمكن الدخول معه في علاقة مشروعة . وذلك بغض النظر عن مرحلة المحاكمة التي يمكن أن تأتي فيما بعد ، وخاصة من طرف القارىء / الناقد .

Pour une théorie de la production littéraire. Maspero. Paris 1978. P. 87-92.

(81) صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .

وإذا لم يحصل هذا التميـيز سيتحول النقد إلى عمل عشوائي لا معنى له على الإطلاق .

وتلاحظُ الناقدة سيزا قاسم أن النقد المقارن اتخذ أشكالاً ثلاثة تَبَعاً للمنهج المستخدم في كل شكل :

□ **التاريخ الأدبي المقارن** ، وتهيمن عليه النـظرة التاريخيـة ، والاجتماعيـة ، وذلك بالطبع على حساب الاهتمام بالنص (ص 11) .

□ **التراجم الأدبية المقارنة** : ويهتم النـاقد فيهـا بالمقـارنة بين شخصيـات الكُتَّاب ، وثقـافاتهم ، وهـذا يستدعي ـ في نـظرنا ـ الاهتمـام بالـذوات حتى **من الـوجهـة النفسيـة** ، وانعكاسات ذلك على الأعمال الأدبية ، وهو ما لم تشر إليه الناقدة مع أنه يفرض نفسه وذلك لتميـيز هذا النوع من الأدب المقارن ، عن الأول الذي يستخدم التاريخ (ص 11) .

□ **النقد التطبيقي المقارن** : وهو نقد يركز على النصوص ، يتناول أبنيتها الداخلية مع استهداف تحديد القوالب المشتركة . (ص 11) .

وبحكم أن الناقدة تختار الاهتمام بالشكل الثالث أي بالنقد التطبيقي المقـارن ، فهي ترى أنها مدعوة إلى الإستناد إلى **المنهج البنائي** وتبعاً لذلك فلن تهتم بـالدراسـة الخارجيـة للرواية وإنما بالدراسة الداخلية . ومع أنها لا تنكر وجود الارتباط بين الرواية والمجتمـع إلاَّ أنها تقصي هذا الجانب من اهتمامها بدعوى أن معالجتـه هي من اختصاص علم الاجتمـاع الأدبي . (ص 11-12) ونتذكر هنا مواقف النقاد الشاعريـين وخاصة عندما كان بعضهـم يتبنى المنهـج البنائي بصـورته الحـرفية التي تَـرْفُضُ تخطي البنى الـداخلية للنص الأدبي أو حتى البحث عن دَلَالِيةِ تُمَاثِلُ البُنَى الذهنية في المجتمع من خلال النص ذاته . من هؤلاء نجد مثلاً « تودوروف » ، ففي المرحلة التي كَتَبَ فيها كتابه عن ما هي البنيوية ؟ وذلك من خلال مفهوم « الشعرية »[82] كان يعتقد أن وحدة العلم لا تَتَحَدَّدُ بوحدة الموضوع ، ذلك أن مادة واحـدة تكون دائماً قابلة لأن تُدْرَسَ من طرف علوم مختلفة فيزيائية كيميائية . . إلخ وتظل هذه العلوم مع ذلك مستقلة بعضها عن بعض ، وكذلك الأمر بالنسبة لدراسة المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي والمنهج اللساني لموضوع واحد هو الأدب . فكل منهج ينبغي أن يستقل بنفسه أي أن يُـرْجَعَ إلى حقـل السوسيـولوجيـا ، أو علم النفس ، أو اللسانيـات ولا معنى لأن يُقْبَـلَ علم الاجتماع ، وعلم النفس ، على الخصوص في حظيرة علم الأدب بطريقة ميكانيكية[83] .

ولكي تُحَقِّقَ الناقدةُ غايتها من الدراسة المقارنة لرواية نجيب محفـوظ ، وهي تحديـدُ أوجـه الشبه والاختـلاف بينها وبين نصـوص روائية غـربيـة من خـلال الأسـاليب والتقنيـات والمفاهيم المستخدمـة ، فإنهـا رجعت إلى النقد الشكـلاني الروسي ، والنقـد الجديـد في

---

(82) T. Todorov: qn'est ce que le structualisme - Poétique. 2. Seuil, 1973.

(83) Ibid. P. 22-23.

أمريكا والمنهج البنائي الفرنسي ، واعتمدت بشكل خاص على أعمال الناقد الفرنسي « جيرار جنيت Genette » ، ثم على بعض أعمال اللغوي الروسي « بوريس إزبنسكي B. Uspenski » (ص 14) .

إن اختيار الكاتبة للمنهج البنائي يلتقي مع حرصها ـ كما عبرت ـ على المَوْضُوعية والابتعاد عن الأفكار المسبقة وإطلاق الأحكام القيمية (ص 21) . أي أنها ستصف الرواية وصفاً مقارناً ليس له هدفُ جَعْلِ عمل « نجيب محفوظ » نسخةً مطابقة أو غير مطابقة للروايات الغربية وإنما الهدف الأساسي أن تَتَبَيَّنَ كيف تَمَثَّلَ نجيب محفوظ ، من خلال الثلاثية ، شتى التأثيرات الإبداعية الروائية الغربية . (ص 20) .

وفي إطار تحديد أهدافِ الدراسة أيضاً رسمت الناقدة خطاطة دقيقة للقضايا التي ستتناولها بالتحليل مستفيدة من تعريف « جان لوفبر J. Lefebre » للحكي ، إذ رأت أنه تعريف يقوم على تمييز ثلاث وحدات أساسية : الزمان ـ المكان ـ المنظور . (ص 22) ، وهذه الوحدات هي التي تمّ توزيعها على فُصُولِ الكتاب الثلاثة .

الفصل الأول : بناء الزمن الروائي .
الفصل الثاني : بناء المكان الروائي .
الفصل الثالث : بناء المنظور الروائي .

ونلاحظ في إطار كلامنا عن أهداف الناقدة من الدراسة طريقةً ومنهجاً ؛ أنها قدمت تحديداً دقيقاً لطبيعة طريقتها ؛ وهي طريقة تندرج في إطار الدراسات المقارنة ، كما أنها توسعت في توضيح طبيعة المقارنة وعلاقتها بالمناهج النقدية . والملاحظ أن استخدام المقارنة ليس إلاّ تقنية ووسيلة من وسائل التحليل لا ترقى بأي حال إلى مستوى المنهج . وذلك أن كل منهج اجتماعياً كان أم نفسياً أم لسانياً ، يمكن دائماً استثماره في إطار المقارنة بين النصوص الأدبية ، وهذا ما وعته الناقدة سيزا أحمد قاسم جيداً .

وإذا كانت قد عينت بوضوح كامل منهجها في التحليل وهو تبني البنائية ، فإنها اقتصرت في هذا الجانب على التحديدات العامة التي يمكن تلخيصها في نقطتين :

● اعتبار النص وحدة متماسكة ينبغي فَهْمُها من الداخل ، وعدم ربطها بأي بعد خارجي يَخْتَلِفُ عن طبيعتها كالبعد السوسيولوجي أو النفسي .

● الاكتفاء بالوصف والمقارنة وهذا يقتضي الابتعاد عن أحكام القيمة .

ونحن نعرف ، من خِلاَلِ القسم الأول ، أن هناك أشكالاً متعددة للدراسات البنائية ، بعضها يستفيد من اللسانيات أساساً ، وبعضها من المنطق ، والبعض الآخر يجمع بين الأساسين المنطقي واللساني . كما أنها قد تهتم بالدلالة أو بالتركيب أو بهما معاً . وقد كان على الناقدة أن تحدد بدقة ما هي الأطروحات البنائية التي تود تطبيقها ، ولا ينبغي

الاكتفاء بالإشارة إليها بل تقديم الصورة الخاصة التي تتمثلها بها . وممّا يجعل هذا الجانب ملحاً هو أنها تقدم مَنْهَجاً جديداً في العالم العربي خصوصاً بالنسبة للقراء الذين ليست لهم القدرة دائماً على الاتصال المباشر بالنقد الغربي بسبب عوائق اختلاف اللغة، فهل ستتدارك الناقدة هذا النقص عند التطبيق ؟

وهناك ملاحظةٌ أخيرة بصدد المنهج الذي اختارت الناقدة تطبيقه في دراستها المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ذلك أنها لم تجمع ، على غرار أغلب نقاد الرواية في العالم العربي بين منهجين أو أكثر ، وهي بذلك أول ناقدة تتبنى على المستوى النظري - على الأقل - منهجاً واحداً ، متخلصة بذلك من الطابع التركيبي الذي لاحظناه بالنسبة لأغلب النقاد الذين تحدثنا عنهم في هذا الكتاب أو في كتبنا الأخرى سواء في إطار المنهج البنائي أم التاريخي أم السوسيولوجي أم النفسي أم الموضوعاتي أم الفني(*) . هل ستحتفظ الناقدة بهذه الوحدة المنهجية في الجانب التطبيقي ؟ هذا ما سنجيب عنه في موضع لاحق من هذه الدراسة .

ب - المتن :

عملت الناقدة في التقديم على تحديد المتن الروائي الذي سوف تهتم به في دراستها ، مقدمة في الوقت نفسه تعليلاً لاختيارها نصوصاً روائية غَرْبيةً قَصْدَ مقارنتها مع رواية الثلاثية لنجيب محفوظ . ويمكن التمييز في المتن الروائي مَوْضُوع الدراسة بين :

المتن المحوري :

وهو متن مركزي تقوم عليه الدراسة أساساً ، ونلاحظ أن هذا الطابع المركزي يُعْلِنُ عنه عنوان الكتاب الفرعي : « دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ » . والمعروف أن الثلاثية هي رواية نهرية (Roman fleuve) تتألف من ثلاثة أجزاء ، لكل منها عنوان خاص :

بين القصرين (1956) . قصر الشوق (1957) . السكرية (1957) .

إنَّ محورية هذا المتن الروائي العربي تجعل دراسة الناقدة عملاً نقدياً في الرواية يَسْتَجِيبُ للشروط التي وضعناها لاختيار النماذج التي نتخذها موضوعاً لدراستنا ؛ فقد اشترطنا أن تكون النصوص المدروسة في الأعمال النقدية نصوصاً روائية عربية ، غير أن النقاد عادة ما يَدْعُوهم التحليل إلى تناول نصوص روائية غير عربية ، وهذه الظاهرة تعود إلى عامل تاريخي ، ذلك أن الفن الروائي العربي ارتبط منذ نشأته بالأشكال ، والاتجاهات الروائية في أوروبا وروسيا بشكل خاص(**) .

(*) نشير إلى أن هذه الملاحظة لا تنطبق إلاّ على الجانب النظري من عمل الناقدة أما الجانب التطبيقي فهو مجال آخر سنرى فيما بعد طبيعته الخاصة .

(**) المعروف أننا تناولنا في عدد من كتبنا تحليل أعمال نقدية تتناول بالتحليل روايات عربية ، منها كتابانا : سحر الموضوع ، والنقد الروائي والايديولوجيا .

المتن المرجعي :

ونسميه مرجعاً لأنَّ الناقدة تعتبره خلفية إبداعية تُسْنِدُ النص العربي وتدخل في تركيبه بشكل من الأشكال ، مع أنه متن روائي غربي سابق على ظهور الثلاثية وموجود على الدوام خارجها في شكله الأصْلي . وهنا يتوسع المتن ليشمل نصوصاً عديدة . وكمية النصوص هنا ليس لها قدرة دفع هذا المتن المرجعي نحو محور الدراسة ما دام النص الروائي العربي يشغل هذا المحور .

يتكون المتن المرجعي ـ كما حددته الناقدة نَفْسُها في التقديم (ص 19-20) ـ من النصوص الروائية الغربية التالية :

نصــوص واقعيــة :

* أوجيني غراندي Eugénie Grandet ، لبالزاك وهي رواية ترجع إلى سنة 1833 .

* مدام بوفاري لفلوبير (1857) .

* « المطرقة » L'assommoir . ونلاحظ أن ترجمة هذا العنوان بكلمة « مطرقة » لا يُعْطي المعنى الدقيق لأن كلمة Assommoir لها علاقة واضحة مع الفعل (Assommer) بمعنى ضرب شخصاً على رأسه فدوخه إلى حد فقدان الوعي . وكلمة مطرقة رغم أنها تدل على أداة لتحقيق هذا الفعل لا تعني ذلك بالضرورة كما تعنيه كلمة Assommoir . ونقترح كلمة « مشجة » مع إحساسنا أنها غير دقيقة أيضاً ولكنها أقرب إلى المعنى مما اقترحته الناقدة(*) .

إن رواية « المطرقة » ، وهي « لإميل زولا » ، ظهرت لأول مرة سنة 1877 (84) .

* وتُشِيرُ الكاتبة أيضاً إلى أنها اعتمدت على رواية « الفريسة » للكتاب نفسه وقد وضعت هذه الكلمة بشكل يجانب الدقة في الترجمة أيضاً ، فالعنوان الأصلي للرواية كما أوردته هو التالي : «La curée» ومعناه في المعاجم : حصة الكلاب من الصيد . وليس من الضروري أن تُدْعَى هذه الحصة بـ « الفريسة » هذا فضلاً عن أن هناك كلمة فرنسية تقابل هذا المعنى وهي : «La proie» وقد كان الأولى أن تترجمها ببساطة على الشكل التالي : « حصة كلاب الصيد » أو حصة الكلاب ، لا غير ، هذا إذا لم يكن هناك في أدب الطرديات العربي كلمة مفردة دالة على المعنى نفسه . والواقع أن كتاب سيزا أحمد قاسم يثير مشاكل كثيرة متعلقة بدقة الترجمة سنعود إليها في مواطن أخرى .

(*) رأى زميلنا الأستاذ محمد العمري بعد كتابتنا لهذا الفصل أن أنسب كلمة لهذا المعنى هي كلمة « مرداة » ولعل هذا أصح .

(84) نعتمد في تحقيق صدور هذه الروايات الفرنسية على كتاب : A. Chassang et Ch. Senninger: **Les grandes dates de la littérature française. Que sais-je? 1969.**

* وتختار من ثلاثية « جون كالزوورذي » ، وهي بعنوان « الفورسايت ساجا » ، جزءها الأول وهو بعنوان : « صاحب الأملاك » (The man of property) . (ص . 36) .

نصوص ما بعد الواقعية :

واعتمدت الكاتبة أيضاً في مقارنتها على نصوص روائية ظهرت في القرن العشرين ، بحكم أنها ترى بأن « نجيب محفوظ » لم يتأثر فقط بواقعية القرن التاسع عشر بل بواقعية القرن العشرين أيضاً بما في ذلك ما يُسَمَّى « تيار الوعي في الرواية » . أما الروايات التي اعتمدت عليها فهي التالية : (ص 21) .

- البحث عن الزمن الضائع . لِـ : مارسيل بروست .
- يوليسيس . لِـ : جيمس جويس .
- مسز داللوي . لِـ : فرجينيا وولف .

نصوص عرضية :

هناك نصوص روائية أخرى لم تتم الإشارةُ إليها في التقديم ولكن الناقدة رجعت إليها عند التحليل بصورة عرضية في إطار المقارنة بين الثلاثية والأشكال المختلفة للفن الروائي . نراها تستدعي مثلاً الأدب الروسي مُمَثَّلاً في :

- الأخوة كاراما زوف . لِـ : دوستويفسكي (ص 48) .
- آل جولو جوف : لِـ : ميخائيل ساليا تكون سدرين (ص 48) .
- الحرب والسلام . لِـ : تولستوي (ص 123) .

وتستدعي نموذجاً واحداً من الرواية الألمانية :

- « البودنبروكس » لِـ : توماس مان (ص 48) .

كما ترجع إلى إلياذة « هوميروس » في إطار الكلام عن علاقة الوصف بالحركة . (ص 112) .

وأمام اتساع المتن الذي تعمل عليه الناقدة وخاصة إذا تعلق الأمر بالمتن المحوري والمتن المرجعي ، فإن سؤالاً مشروعاً يفرض نفسه هنا . إلى أي حد ستتمكن الناقدة من ضبط العلاقات القائمة بين النص المحوري والنصوص الأخرى ؟ هل ستضيع المقارنة في متاهة الجزئيات أم أنها ستبقى في إطار الهيكل العام ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال المباحث التالية .

جـ : الممارسة النقدية :

إنَّ الممارسة النقدية لا تكون دائماً مطابقة لما يُعْلِنُ عنه نقاد الرواية في مقدماتهم

المنهجية من أسس نظرية وسنتبين فيما إذا كانت الناقدة سيزا قاسم قد أخلصت لمنطلقاتها النظرية أم لا .

1 ـ الوصــف :

كيف وصفت الناقدة عَمَلَ نجيب محفوظ الـروائي ؟ إن عملية وصف العمـل الروائي تُعْتَبَرُ أساسية في منهج ذي طبيعة وصفية ، وهو المنهج البنائي الذي أعلنت الناقدة عن تبنيه كأداة للتحليل . ويمكن أن نتبين التركيز على الوصف من خلال تقسيم فصول الكتاب :

الفصل الأول : بناء الزمان الروائي .
الفصل الثاني : بناء المكان الروائي .
الفصل الثالث : بناء المنظور الروائي .

فهناك إذن اهتمام بالبنية الروائية في المقام الأول ، لكن ما هي طبيعة هذا الاهتمام ، وهل استطاعت النَّاقِدَة بالفعل أن تقـدم للقارىء صـورة متكاملة عن هـذه البنى الثلاث التي حددت بها فصول دراستها ؟

المُلاَحَظة الأساسية التي ينبغي أن نشير إليها قبـل الإجابـة عن هذا السؤال ، هي أن الناقدة خصصت ضمن الفصول الثلاثة لكتابها حيزاً مهماً لتقديم الآراء البنائية المختلفة حول طبيعة الزمان، والمكان والمنظور في الفن الروائي عامة. بحَيْثُ يستطيع كل قارىء متخصص أن يعتبر كتابها عملاً تنظيرياً أكثر منه محاولة للتطبيق(*) ، وعندما نقول التنظير لا نقصد إبداع النظريات وإنما تقديمها إلى القارىء العربي بِحُكْم أنها لم تنشأ في البيئة الثقافية العربية، فهي إذن نظريات غربية قُرِئَتْ من جديد وقدمت على الطريقة التي فُهِمَتْ بها من طرف الناقدة .

هنا نجد أن النقص الحاصل في توضيح الجوانب النظرية في التقديم قـد تم تداركـه تماماً في التحليل أو على الأصح بجانب التحليل .

غير أن الاهتمام المفرط بعرض الجوانب النظرية كان لـه تأثيـر بالـغ في درجة تحقيق تحليل شمولي للعمل الروائي المحوري ، وهو رواية الثلاثية لنجيب محفوظ .

وإذا تَسَاءَلْنَا ، على سبيل المثال ، ما هي **البنية الزمانية الكاملة** لرواية نجيب محفوظ من خلال تحليل الناقدة؟ فإننا لا نَجِدُ إلاَّ بنى تجزيئية توصلت إليها الناقدة عند عرض كل فكرة عن الزمن في النقد البنائي ومحاولة تقديم تطبيق سريع لها على الثلاثية أو على النصوص التي تُقَارنُ بها الثلاثية . فَتَحْتَ عنوان شديد الأهمية وهو : الترتيب الزمني للأحداث (ص 37)

(*) لاحظنا سابقاً أنها في الجانب النظري لم تفعل ذلك ، ولعلّ ما قدمتـه في الجانب التـطبيقي من عرض لجوانب النظرية البنائية في الحكي ، يعوض ذلك النقص النظري الماثل في التقديم .

يَنْتَظِرُ أيُّ ناقد مهتم أن تُقَدِّمَ الكاتِبَةُ تحليلاً شمولياً لبنية الزمن في الثلاثية كُلِّها ، ونقصد هنا البنية العامة لترتيب الأحـداث على مستوى السـرد ، ومقارنـة ذلك بـالترتيب الـطبيعي على مستوى القصة ، والإشارة إلى الزمن الخارجي ، والإرجاعات إلى الزمن الـداخلي ، بحيث يتمكن كل قارىء من تمثل طبيعة الترتيب الزمني في الرواية من أجل مقارنته بتركيب الـزمن في الروايات المرجعية التي جعلتهـا النَّاقِـدَةُ نماذج لِأجـل المقارنـة ، إلاَّ أننا لا نجـد تحت العنوان المشار إليه إلاَّ صورة تجزيئية تبدو في نظرنا قليلة الأهمية ولا يمكن بِحَـالٍ أن تُقَدِّمَ صورة كلية عن التركيب الزمني لمجموع النص . لأننا قد نجد مثيلاً لها في روايات شديـدة الاختلاف من حيث البناء الزمني العام . فماذا نستفيد من مقـطع صغير يحتـوي على ثلاث عشرة جملة ، مَبْتُورٍ عن السياق الروائي ومُحَلَّلٍ زمنياً؟ (ص 38)(*) ، إن وظيفته الحقيقيـة هي تقديم توضيح لجوانب نظرية متصلة بطبيعة ترتيب الأحداث . وهنـا يكون التحليـل قام بعمل عكسي تماماً ، ففي الوقت الذي ينبغي استخدام « قوانين الأساس » من أجل تَوْضيح بنية النص يصبح النص هو الوسيلة لتوضيح قوانين الأساس .

ولا نظن أن الكاتبة كانت واعيـة بأنهـا ظلت ـ وخاصـة في الفصلين الأول ، والثاني ـ منقادة لخدمة الأفكار النظرية ، لا لخدمة النص الـروائي بهذه الأفكـار . والواقـع أن تحليل رواية الثلاثية إلى بنيتها الزمنية بشكل دقيق يحتاج وحده إلى دراسة خاصة ، لما يتطلبه ذلك من استخدام بطاقات ومقارنات ، وتصنيفات دقيقة حتى لا يتم إهْمَالُ عنصر أو إشارة ، تَكُونُ نَتِيجَتُهُ تقديم خُطَاطَةٍ خاطئة عن النص .

وقد قدمت الناقدة تخطيطاً بسيطاً له ملمح الشموليـة (ص 46) إلاَّ أنه لا يتنـاول زمن السرد وإنما زمن القصة ، والمعروف أن زمن السرد هو الـذي يُقَدِّمُ صـورة عن الأداء الفني للرواية(**) .

لقد أثرت الدراسة التجزيئية للزمن على النتائج التي حاولت الناقـدة استخلاصهـا من مقارناتها ، فجاءت كل هذه الاستنتاجات مرتبطة بجزئيات تنفصل الواحدة منها عن الأخـرى مما يتعذر معه تحديد الموقع الفعلي لرواية الثلاثية بالنسبة للنصوص التي تُقَارَنُ معها .

ولنتأمل بعض هذه الاستنتاجات :

تقارن الناقدة افتتاحية (بين القصرين) مع افتتاحيات الروايات الواقعية فتقرر :

« وبالرغم من اتفاق افتتاحية « بين القصرين » في الوظيفة الفنيـة مع افتتـاحية الـرواية الواقعية وتَطابُق خطوطها العريضة فإننا نجد بعض الاختلاف في بعض ظواهر بنيتها ، ذلك أن

(*) نلاحظ مع ذلك ان الناقدة لم تضبط توزيع الجمل على الماضي ، والحاضر والمستقبل لأنها أخطأت في الترقيم عند التوزيع ،وأهملت جملة بسبب ذلـك . ولا نريـد مع ذلـك أن نَضِيع في تعـداد مثل هـذه الهفوات الجزئية .

(**) انظر التميـيز بين زمن القصة ، وزمن السرد في القسم الأول من الكتاب . ص . 73 .

اختيار اليوم الواحد إطاراً للافتتاحية وَنَسْجُ ماضي ربع قرن داخل هذا الإطار ظاهرة جديدة تشير إلى التأثر بِكُتَّابِ رواية تيار الوعي » (ص 34) .

نُلاحِظُ إذن أن المقارنة تتعلق فقط بالمطالع أو ما سَمَّتْهُ الناقدة الافتتاحيات الروائية ، كَمَا تُؤْخَذُ افتتاحية « بين القصرين » وحدها . هذا إلى جانب أن اللغة المستخدمة في هذه المقارنة تميل هي نفسها إلى حصر المجال في جوانب جزئية . لاحظ مثلاً قولها :

« فإننا نجد بعض الاختلاف في بعض ظواهر . . . إلخ » .

ونَجِدُ الطابع التجزيئي نفسه يُهيمن على دراسة الناقدة للبنية المكانية في الرواية ؛ فقد أغفلت ، في حقيقة الأمر ، دراسةَ هذه البنية ، وحولت رواية « نجيب محفوظ » وغيرها من الروايات الغربية الأخرى إلى « مستودعات » قابلة لأن تقدم جميع الأمثلة الموضحة على الفروض النظرية الغربية حول موضوع المكان والوصف في الفن القصصي ، ولا نجد إلاَّ خطاطة غير تامة للبناء المكاني مثلاً في الثلاثية ، مع أنها النص الأساسي بالنسبة للدراسة . ونعتبر هذه الملاحظة أساسية ، لأن الناقدة مدعوة بحكم التزامها المنهجي أولاً ، وبحكم طبيعة عناوين الفصول ثانياً أن تهتم بالنص ، **لا أن تجعل النص أداة لتوضيح المعطيات النظرية .**

إن قلب العملية النقدية على هذا النحو له دلالة واضحة وهي أن الناقدة كانت من خلال كتابها تحاول أولاً أن تندمج مع المعطيات النظرية الجديدة في عالم الحكي . ومن خلال محاولتها هذه تهدف إلى إشراك القارىء العربي ـ الذي تفترض أن ليس له علم بذلك ـ في هذا الاندماج، ساهية عن دراسة النص باعتباره وحدة غير قابلة للتجزيء إلاَّ إذا كانت النظرة التجزيئية إجْرَاءً يعقبه بالضرورة إعادَةُ تركيب العناصر من جديد .

في دراستها للمكان تهتم بالوصف ، وهناك فعلاً علاقة وطيدة بين الوصف ، وتجسيم صورة المكان في النص(*) إلاَّ أنه لا ينبغي أن تُفْتَقَدَ الحُدُودُ بين مبحث الوصف ، ومبحث المكان ، فإذا نحن تتبعنا الفصل الثاني من كتاب الناقدة نجد أن جله تحول إلى اهتمام بتقنية الوصف مع إهمال واضح لصورة المكان في رواية الثلاثية وفي الروايات المرجعية الأخرى . ولم تقدم الناقدة ما سمته « بناء المكان الروائي في الثلاثية » إلاَّ في نهاية الفصل ، بينما فَصَّلَتْ الكلام تفصيلاً دقيقاً عن طبيعة الوصف (ص 79) ووظيفة الوصف (ص 81) وتقنية الوصف عند نجيب محفوظ في الثلاثية (ص 83) وقضية الاستقصاء والانتقال في الموصوفات ، انطلاقاً من مُشَجّرٍ للوصف وَضَعَهُ « جان ريكاردو » (ص 88-89) . كما تحدثت عن علاقة الرسم بالوصف (ص 110) . ولم تتناول أثناء ذلك إلاَّ أجزاء متفرقة من الروايات المدروسة بهدف شرح المعطيات النظرية في الغالب وليس دراسة النماذج الروائية .

(*) انظر ما كتبناه في كتابنا هذا تحت عنوان : **الوصف ، والمكان** . بالقسم الأول . ص . 80 .

وفي الوقت الذي نراها تنتقل إلى بعض الاستنتاجات التي لها طابعٌ شمولي ، فيما يتعلق بالمقارنة بين الثلاثية والنصوص الروائية الأخرى ، نراها تتراجع بشكل غير معلن عن استنتاجاتها بتقديم نماذج جزئية أخرى ، تدعو القارىء بالضرورة إلى إهمال الملاحظات الشمولية التي قدمتها الناقدة ، ليضيع معها من جديد في التفاصيل ؛ من ذلك مثلاً أن الناقدة بعد المقارنة بين وصف القبعة عند « فلوبير » في « مدام بوفاري » ووصف الفراش عند نجيب محفوظ ، تقرر أنه في الوقت الذي نرى أن « فلوبير » يصل إلى الدرجة الخامسة في مشجر الوصف فإن نجيب محفوظ لا يتجاوز المستوى الأول (ص 90-91) وتستنتج من ذلك حُكْماً عاماً يحدد خاصية الوصف عامة في الثلاثية فتقول :

« فالوصف عند نجيب محفوظ هيكلي حيث أنه يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها . وتُذْكَرُ الأشْيَاءُ في أغلب الأحيان دون أن توصف ، أو يَكُونُ الوصفُ عاماً في غير تفصيل . ويتضح إهمال محفوظ للصفات في الوصف إذا تتبعنا بعض صفات الأشياء التي ذكرها حيث يتضح فقر الوصف المستخدم » . (ص 91) .

بعد هذه الملاحظة الحاسمة نرى الناقدة تعود في موضع لاحق لتُظْهِرَ بأنها عَثَرَتْ على مقطع وصفي في الثلاثية يصل إلى الدرجة الخامسة في الوصف . وتَذْكُر أيضاً أنَّ هناك مقطعين آخرين يصلان إلى الدرجة الرابعة (ص 105) .

وإذا عدنا إلى الصورة الإجمالية التي قدمتها عن بنية المكان في الثلاثية نرى أنها تأسست عندها على فرضيات أكثر مما تأسست على مرونة في وصف البنية الفعلية للمكان في الرواية ، فهي تلاحظ أن بنية المكان في الثلاثية تتميز بالإنغلاق لأنَّ أغلب الأحداث التي ينقلها الراوي تجري داخل أماكن مغلقة : البيوت خاصة ، إلاَّ أنها تستنتج من ذلك أن الرواية تأخذ طابع السكونية (ص 122) ، وأن الأماكن فيها متجاورة وثابتة . (ص 123) وهذه استنتاجاتٌ مخالفة حتى للمعطيات التي قدمتها الناقدةُ نفسها من خلال وصفها للمكان في الثلاثية : فإذا كانت « بين القصرين » تصور الأحداث في البيوت غالباً (ص 122) فإن قصر الشوق والسكرية يضيفان أماكن أخرى أرحب : « العوامة ، قصر آل شداد ، الأهرام ، بيت الدعارة ، بيت في المعادي ، الجامعة ، الجامعة الأمريكية ، قسم الشرطة . . . إلخ » . (ص 123) . وهذا يعني أن بنية المكان في الثلاثية لا تقتصر على الأحياء الثلاثة (بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية) بل تتوسع لتشمل القاهرة كلها) ، ولا يمكن أن يؤخذ على نجيب محفوظ أنه لم يلتفت إلى الحدائق ، والميادين ولم يتوسع في وصف المكان الشاسع (ص 108) ، لأن هذا الجانب لا يُمْكِنُ أن تكون له دائماً ميزة فنية في الرواية إلاَّ إذا وقعنا تحت تأثير التقاليد الكلاسيكية في النقد . وهنا تُجانب الناقدة أحد أهم الأسس التي يقوم عليها الاتجاه البنائي ، وهي أن انسجام النص ، وتناسقه قائمان في مجموع النص لا في خاصية واحدة من خصائصه ، ولذلك تبدو لنا المقارنة التفاضلية التي أقامتها الناقدة بين

المكـان في الثـلاثيـة ، والمكـان في الحـرب والسـلام « لتـولستـوي » غيـر دالـة(*) ، لأن موضوع الحرب في رواية « تولستوي » يقتضي بالضرورة توسيع رقعة المكان ، بينما يستغـل نجيب محفوظ المكان الذي يكفيه لبلورة الأحداث داخل مدينة واحدة ، هذا إلى جانب أن وصف المكان في أية رواية لا بد أن يخضع لمبدأ الاقتصاد ، وإلاّ تحولت الرواية كلها إلى لوحات وصفية مطولة يتعطل بسببها جريان الأحداث . وإذا كان هناك من داعٍ للمفاضلة بين الروايتين فإنه لا يرجع إلى بنية المكان فقط وإنما يرجع إلى الاختلاف الشموليّ الحاصل بين بنيتي الروايتين على المستويـين التركيبي والدلالي .

أما عن بنية المنظور فقد لاحظت الناقدة سيزا قاسم ـ خلال الفصل الثالث من الكتاب ـ أن الثلاثية تختلف في هذا الجانب عن المنظور في الروايـات الواقعيـة الغربيـة ، فإذا كـان الكتاب الواقعيون يتدخلون في سياق السرد بتعليقاتهم التي تَجْعَلُ المنظور ذا بعدٍ إديولوجي ذاتي ، فإن نجيب محفوظ لم يتدخل في سياق الأحداث ، ولم يظهر ميوله المباشرة إلى أي من شخصياته الروائية ، وهو لذلك صاحب منـظور خاص يجعـل الروايـة متعددة الأصـوات (Polyphonique) . (ص 136-137) . وهذه الملاحظة لها أهمية بَالِغَةٌ لأنها تُبَيِّنُ أن واقعية نجيب محفوظ ليست هي واقعية القرن التاسع عشر بل هي واقعية جـديدة تعتمـد على حياد واضح في عرض المواقف ، إنها تشبه إلى حد ما واقعية « دوستويفسكي » التي اعتمد عليها « باختين » مثلاً لتحديد « تعددية الأصوات » في الرواية أو لتحديد حوارية الرواية . وحوارية الرواية ، أسلوب يدعو القارىء لأن يشارك بفعالية في عـالم الأحداث وأن يتعـاطف مع من يريد من الشخصيات .

وإذا كانت الناقدة تشير مع ذلك إلى أن نجيب محفوظ يبدو متعاطفاً بنـوع خاص مـع شخصية كمال في الثلاثية ، فإنها تلاحظ في الوقت نفسه أن الكاتب/ الراوي لم يتدخل أبداً بشكل مباشر لإظهار هذا التعاطف (ص 140) . ولقد كانت الناقدة مـدعوة بـالضرورة إلى البحث عن العلامات الدالة على ذلك التعاطف الذي تحدثت عنه ـ وهو تعاطف يدركه بالفعل كُلُّ قارىء للثلاثية ـ من خلال بنية المنـظور في النص الروائي ذاتـه ، وهذا مـا لم توضحـه أبـداً ، لأنهـا لم تلجـأ إلى تقـديم وصف شمـولي لبنيـة مختلف المنـظورات الـذاتيـة لأشخاص الرواية وطبيعة العـلاقة القـائمة بَيْنَهَا ، لأن مـوقف الكاتب يتـأسس بطريقـة غير مباشرة من خلال بنية الصراع العقائدي ، والصراع الفكـري اللذين يقيمهما بين الأبـطال . ولعلّ الناقدة تعتقد أنها إذا ناقشت هذا الجانب ستكون بالضـرورة مجبرة على اتخـاذ موقف إديولوجي أو أخلاقي (ص 135) مع أن هذا الجانب غير وارد بالضرورة لأنها ستكتفي بوصف الاديولوجيات كما تَعْرِضُها الرواية من خلال الشخصيات لا كما توجد في الواقـع ، أي أنها

(*) انظر كيف فاضلت الناقدة بين الروايتين لمجرد أن الثلاثية تضيِّق مكان الأحداث والحرب والسلام توسع هذا المكان . سيزا قاسم : بناء الرواية . ص . 123 .

ستصف شكل محتوى الرواية لا بعدها الاديولوجي بالنسبة للواقع .

وهكذا لم تقدم الناقدة صورة متكاملة عن منظور الثلاثية ما دام هذا المنظور قائماً بالضرورة من خلال تعددية الأصوات . وإن بنية هذا التعدد لم يلحقها التحليل(*) .

ونعتقد أن الناقدة كان عليها أن تتسلح بعلم الدلالة البنائي كما صاغ أهم مبادئه « غريماس » وخاصة ما يتصل بالنموذج العاملي(**) لكي تكتشف في ضوئه طبيعة الصراع الفكري الذي صاغته الثلاثية .

كَمَا نَعْتَقِدُ أن الاقتصار في التحليل على « شكل التعبير » لا يقدم إلاّ المستوى الأول من العالم الروائي ، وهو المستوى التقني ، أمَّا الدلالة فهي قائمة في مستوى شكل المحتوى ، ونقصد بذلك الدلالة المحايثة ، لا المعنى الذي يمكن أن يعطيه أي قارىء للنص(***) .

ومن الطبيعي أن تنتهي الناقدة من « وصف » الرواية ، ومقارنتها بغيرها من الروايات دون أن تَعْرِفَ بالتحديد ما هي البنية العامة للرواية ، بل إن أيَّ قارىء لم يكن قد اطلع على الرواية لن تقدم له الدراسة على طولها أية فكرة واضحة عن بنية الأحداث وكأن الوقائع ليس من اختصاص الدراسة البنائية . لقد قدمت صورة تجزيئية عن الزمن، كما قدمت صورة غير تامة لبنية المكان ، وحَذَفَتْ من المنظور أهم ركائزه في الرواية وهو تعددية الأصوات ، وبقيت دراسة الرواية غارقة في الجزئيات ، أما المحتوى فلم يُلاَمَسْ إلاّ في جوانب شاحبة .

ومع ذلك كله فأهمية عمل سيزا أحمد قاسم تبقى قائمة ، لا في جانب التحليل ، بل في جانب تقديم كثير من المعلومات النظرية عن مفهوم الزمن والوصف والمنظور ، لها قيمة كبرى بالنسبة للفترة التي صدر فيها الكتاب ، خصوصاً وأن بعض المعلومات التي قُدِّمَتْ ، جديدةٌ في إطار المعرفة الروائية العربية . فبالنسبة للزمن ، قدمت الناقدة تعريفاً بأنواع الاسترجاعات (Les analepses) اعتماداً على الناقد الفرنسي « جيرار جنيت » :

— الاسترجاع الخارجي .
— الاسترجاع الداخلي .
— الاسترجاع المزجي (ص 40) .

غير أنها أهملت الإشارة إلى المفارقات الزمنية (Les anachronies)(****) التي تساعد

(*) هناك إشارات عابرة إلى « كمال » البَاحِثِ عن الحقيقة ، وإلى أحمد الشيوعي وعبد المنعم الأخ المسلم ، ولكنها إشارات لا يُعْتَدُّ بها في هذا المجال لأن المطلوب أن يُقَدَّمَ تحليلٌ دقيق للبنية الاديولوجية في مجموع الرواية .

(**) انظر إشارتنا إلى هذا النموذج في القسم الأول من الكتاب . ص . 31 .

(***) نجاري هنا الناقدة في حدود ما التزمت به ، وهو الدراسة البنائية للحكي .

(****) انظر توضيحات لهذه المفارقات برسم خاص في القسم الأول تحت عنوان : الزمن الحكائي . وقد اعتمدنا أيضاً على جيرار جنيت . ص . 75 .

على ضبط البنيـة الزمنية في كل عمل قصصي قصد إدراك الفرق بين زمن الأحداث ، وزمن السرد .

كما أشارت إلى مفهوم الاستباق (Prolepse) وهو تناول أحداثٍ قبل وقوعها الفعلي في الحكي . (ص 43) .

وفي إطـار الكلام عن الاستغـراق الزمني (La durée)(*) نقـلت النـاقـدة من « جيـرار جنيت » (دون إحـالة دقيقـة) الخطاطـة الترميـزية التيَ وضعهـا لتـوضيـح مختلف أشكـال الاستغراق الزمني في الحكي ، غير أنها أولاً ترجمت بعض الرمـوز التي شرحهـا « جنيت » ترجمة مخالفة للأصل ، كمـا لخصت المعادلات التي وضعهـا ، وحَذَفَتْ بعض الإشـارات الرياضيـة الدالـة ، ثم أغفلت تصحيح الأخـطاء المطبعيـة في الكتاب بحيث لم يعـد لتلك الخطاطة معنى واضح يستفيد منه القارىء .

وننقل هنا حرفياً الخطاطة التي أوردتها ، ونقارنها مع خطاطة « جيرار جنيت » .

الثغرة(**) : مساحة النص ـ سرعة الحدث لا نهائية .

الوقفة(**) : مساحة النص ∞ ـ سرعة الحدث صفر .

المشهد(**) : مساحة النص $\leqslant$ سرعة الحدث .

التلخيص(**) : مساحة النص $<$ سرعة الحدث (ص 54) .

أمّا خطاطة « جيرار جنيت » فجاءت كالتالي(85) :

Pause: $TR = n, TH = O$. Donc $TR \infty > TH$
Scène: $TR = TH$
Sommaire: $TR < TH$
Ellipse: $TR = O, TH = n$. Donc $TR < \infty TH$

ومن خلال الشروح التي قدمها « جنيت » لهذه المصطلحات نفهم : أن رمز TR يعني الزمن الاتفاقي للحكي ، وهو ما يُسمى عادة زمن السرد ، وأن TH تعني زمن القصـة . أما الرمز « $< \infty$ » فيعني حسب وضع اللغة الفـرنسية (من اليسـار إلى اليمين : أكبر بصـورة لا نهائية مِنْ . والرمز : $\infty >$ أصغر بصورة لا نهائية مِنْ . أما الرمز الصغير n فلم يشرحه ،

(*) انظر تعليلنا لترجمة هذا المصطلح بالاستغراق الزمني في القسم الأول ص 75 . الهامش : (*) .

(**) وضعت الناقدة هذه المصطلحات مقابلاً لمصطلحـات جنيت التاليـة على التوالي : - Sommaire - Scène Pause - Ellipse وترجمتها مقبولةٌ ، وقد ترجمناها نحن في القسم الأول من الكتاب على التوالي : القطع ـ الاستراحة ـ المشهد ـ الخلاصة . ص . 76-77 .

(85) Gerard Genette: **Figures III**. Seuil 1972. P. 129.

ولكنه يعني في لغة الرياضيات ، أيَّ قَضِيَّةٍ أو أيَّ عددٍ . وهكذا نستطيع أن نكتب الخطاطة معربة على الشكل التالي :

الاستراحة : ز س = ن ، ز ق = 0 . إذَنْ ز س ∞ > ز ق

المشهد : ز س = ز ق .

الخلاصة : ز س > ز ق

القطع : ز س = 0 ، ز ق = ن . إذَنْ ز س < ∞ ز ق .

وتفسير ذلك كله أن زمن السرد في الاستراحة الوصفية = ن دقيقة أو ساعة . . . الخ ، بينما يكون زمن القصة متوقفاً ، أي يساوي 0 ، وينتج عن ذلك أن زمن السرد يكون أكبر بصورة لا نهائية من القصة .

أما في المشهد فيتساوى زمن السرد بزمن القصة .

وفي الخلاصة يكون زمن السرد أصغر من زمن القصة . على أن « جيرار جنيت » يَفْتَرِضُ وجودِ حالة غير مثبتة في الخطاطة السابقة ، وهي التالية (ز س > ز ق) ولاَ تَحْدُث إلاَّ عندما يُبَطِّأُ المشهد ، فيبدو أكثر استغراقاً من الزمن المفترض وقوعه فيه[86] .

وفي القطع يُلاَحَظُ أن زمن السرد متوقفٌ أي يعادل : 0 . بينما يساوي زمن القصة فترة غير محددة من الزمن ، وعليه ينتج أن زمن السرد أَصْغَرُ لا نهائياً من زمن القصة .

وفي ضوء هذا التوضيح نلاحظ كيف تم نقل هذا النموذج من أصله عند الناقدة ، وكيف انعدمت الفائدة بشكل تام بسبب ما لَحِقَهُ من تحريف في الترجمة ، ونقص ، وأخطاء مطبعية وزيادة علامات لا وجود لها في الأصل كزيادة علامة (الناقص –) وزيادة العلامة (أكبر أو يساوي ≶) دون أن تُبَيِّنَ أنها متعلقة باستدراك حالة أخرى تخص المشهد ، وقد وضحناها قبل قليل .

على أننا نُرَجِّحُ أنها لم تُدْرِكْ بشكل واضح معنى المشهد لأنها عَرَّفَتْهُ على الشكل التالي : « هو فترة زمنية قصيرة على مقطع نصي طويل » (ص 54) ، وهي هنا لا تشير في الواقع إلاَّ إلى الحالة الاستدراكية دون أن تعني ذلك ، مع أن التعريف الأساسي للمشهد هو أن زمن السرد يساوي زمن القصة ونادراً ما تتحقق الحالة التي أشارت إليها . وقد وجد « جنيت » أن « بروست » في روايته بحثاً عن الزمن الضائع يحقق هذه الحالة[87] .

ويبدو أن الرسومات التوضيحية التي قدمتها الناقدة (ص 55) تعبر بصورة جيدة عن جميع الحالات السابقة التي بدت فيها اللغة المستخدمة من طرفها غير كافية لتوضيح هذه

---

(86) Ibid. P. 130.

(87) Ibid. P. 130.

المصطلحات . والرسومات المستخدمة من طرفها لأجل وصف القضايا النظرية والتطبيقية أغلبها مُعَبِّر ومُقَرِّبٌ للمادة في مجموع الكتاب . ونسجل أن كتابها من أوائل مؤلفات نقد الرواية التي تستخدم رسومات من وضع شخصي في الغالب لها قدرة على توضيح ، وتبسيط القضايا المعروضة ، وكثيراً ما شكلت هذه الرسومات في دراسات أخرى ومقالات عن النقد الروائي ، عائقاً على الفهم .

وأهم شيء تحدثت عنه الناقدة في مجال الوصف(*) ، هو تسجيل أهم وظائفه ، في الرواية : (ص 81-82) :

- الوظيفة الزخرفية (ويسميها النقاد أيضاً وظيفة تزيينية) .
- الوظيفة التفسيرية .
- الوظيفة الإيهامية (أي الإيهام بواقعية الأحداث) .

والواقع أن جميع الوظائف التي أوردتها للوصف تجعله تابعاً للسرد ، فإما أن يقوم بعمل تزيني يشد القارىء إلى الأحداث ، وإما أن يفسر الأحداث ، وإما أن يوهم بها . وأغفلت الحالة التي يكون فيها للوصف قيمة تعادل السرد فيدخل معه في صراع حاد ولا يكون تابعاً أبداً ، وهذا النوع من الوصف دعاهُ « جان ريكاردو » وصفاً خَلاَّقاً ، وهو المستخدم في أنماط الرواية الجديدة[88] .

وقد أثارت الناقدة مُشْكلاً جديراً بالبحث وله أهمية بالغة في تطوير الأبحاث المتعلقة بمُكوِّن الوصف في الحكي ، وهو مشكل العلاقة بين الوصف في الرواية والرسم ، وقد استفادت في هذا الجانب من « رولاند بارت » الذي يقول : « ليست الواقعية تقليداً للواقع بل هي تقليد صور (مرسومة) للواقع » (ص 110) . واستفادت أيضاً من مقال بالإنجليزية لـ : «د. س بلاند D.S.Bland » يرصد فيه تأثير حركة الرسم في الرواية ابتداء من القرن الثامن عشر إلى الآن ، فيقارن بين رسم الطبيعة ، أو ما كان يسمى « المشاهد المزاجية » وبين رواية القرن الثامن عشر . وبين رواية تيار الوعي والرسم التعبيري ، وبين الرسم التشيئي ، والرواية الجديدة . (ص 110) .

أما أهم المعلومات النظرية التي أشارت إليها الناقدة سيزا أحمد قاسم في الفصل الثالث من كتابها فهي متعلقة كما أشرنا سلفاً بمبحث زاوية النظر ، وقد سمته « بناء المنظور » ، وهي تسمية شائعة أيضاً في النقد الحديث في الغرب .

(*) لاحظنا سابقاً أن الناقدة حولت مبحث المكان إلى مبحث في الوصف لذا وجب التذكير .

(88) جان ريكاردو : **قضايا الرواية الحديثة** . ترجمة صياح الجهيم . منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1977 . ص. 166 . وقد لخصنا أهم آراء ريكاردو في مدخل هذا الفصل تحت عنوان « وظائف الوصف » . ص . 79 .

فبالإضافة لعرضها للحالات الثلاث لزاوية الرؤية كما أشار إليها « جان بويون » : الرؤية مع ، الرؤية من خلف ، الرؤية من خارج(*) ، تستفيدُ أيضاً من كتاب « شاعرية التأليف » لـ « ب . أوسبنسكي » (B. Uspenski) ، وجميع أفكار هذا الناقد تلتقي مع أفكار « باختين » وخاصة عندما ميز هذا الأخير بين الرواية المنولوجية التي يَطْغَى فيها الصَّوْتُ الواحد باعتباره مفسراً لمجموع العالم الروائي ، والرواية الديالوجية (متعددة الأصوات) التي يبدو فيها الراوي محايداً ، كما أن القصة نفسها تُقَدَّمُ من منظورات متعددة وفقاً لتعدد الشخصيات الأساسية . وفي هذه الحالة يؤكد « أوسبنسكي » خاصة على أن الراوي / الكاتب وإن كان لا يعبر عن موقفه مباشرة فإنه يحتال لذلك بعدة أساليب . وقد أوردت الناقدة الفقرة المهمة التالية من كلامه :

« عندما نتحدث عن المنظور الايديولوجي لا نعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلاً عن عمله ، ولكن نعني المنظور الذي يتبنّاه في صياغة عمل محدد . وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لِصَوْتِهِ ، وقد يغير منظوره في عمل واحد أكثر من مرة ، وقد يُقَيِّمُ من خلال أكثر من منظور » . (ص 136) .

وما يميز « أوسبنسكي » عن « باختين » هو احتفاظه الدائم بحضور الموقف الاديولوجي للكاتب حتى في الرواية الديالوجية في الوقت الذي نرى أن «باختين» يقول بالحياد التام للكاتب في الرواية الديالوجية ، ذلك أن هذا الموقف يكون ضمنياً في مثل هذه الروايات ، والأمر راجع إلى أن القارىء المعاصر ـ كما يقول بعض النقاد ـ لم يعد يحتمل سيطرة أحادية الراوي في العالم الروائي (ص 136) ولعل ذلك أيضاً راجع إلى أن الإنسان المعاصر أصبح أكثر ميلاً إلى ديمقراطية التعبير حتى داخل النص التخيلي(89) .

ويبدو أن الناقدة سيزا قاسم ظلت محتفظة بالتصور الحيادي التام للمُؤلِّف الروائي في الرواية الديالوجية مع أن أفكار « أوسبنسكي » التي عرضتها من خلال الفقرة السابقة تؤكد عكس ذلك تماماً ؛ فالروائي يتقمص الحياد على المستوى الفني ولكنه في العمق يعبر عن رأيه على مستوى صراع الأفكار نفسه . تقول الناقدة :

« وعندما نتحدث عن المنظور الاديولوجي هنا فإننا نُفَرِّقُ بين الكاتب والعمل الأدبي ، إذْ إننا نَنْظُرُ إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مُؤَلِّفه ونَحْرِصُ على عدم الخلط بينهما ، ويجب أن يُنْسَبَ المنظور الاديولوجي هنا إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف سواء وافقه في

(*) فصلنا الكلام في هذه الرؤى في القسم الأول تحت عنوان : « زاوية رؤية الراوي أو أشكال التبئير (Focalisation) » . ص . 46 .

(89) أشارت يمنى العيد إلى « ديمقراطية التعبير » في الرواية ضمن كتابها : الراوي الموقع والشكل ، بحث في السرد الروائي . مؤسسة الأبحاث العربية . 1986. ص . 177 .

الواقع أم خالفه ، ونَجِدُنا متفقين مع « أوسبنسكي » عندما يقول » (ص 136) . وتورد الناقدة الفقرة التي سجلناها سابقاً « لأوسبنسكي » مع أنها تناقض موقفها بشكل واضح .

ونلاحظ بصدد كلام الناقدة ، أنها تتبنى موقفاً شبيهاً بموقف « باختين » فيما يتعلق بحضور الاديولوجيات في النص ، واستقلالها عن الكاتب . وهو موقفٌ شكلانيٌّ حرفي في تصور دلالة الحكي ، ومع ذلك لا يخلو من أهمية في اكتشاف العلاقات بين صراع الأفكار في أي نص روائي . ورغم ذلك كله فقد لاحظنا أن الناقدة لم تستثمر هذا الجانب عند التطبيق ، وبقيت مهتمّة بجزئيات لا تفيد في كشف بنية المنظور الكلي للنص الروائي المحوري وهو رواية الثلاثية لنجيب محفوظ .

وخلاصة كلامنا عن الوصف النقدي الذي مارسته الكاتبة في تعاملها مع الأعمال الروائية المدروسة ، هي أنَّهُ كان يتناولُ جانباً واحداً من هذه الأعمالِ في الغالب وهو شَكْلُ التعبير . إنه جانب بنيوي تهتم به بلاغة السرد ، بينما أهملت الكاتبة « بنية الدلالة » ، وهذا شيء طبيعي لأنَّ مراجع الكاتبة في هذا الجانب قليلة . فقد كان عليها أن ترجع إلى الباحثين الذين اهتموا بهذا الموضوع كـ « بروب ، وبريمون ، وغريماس »(*) . أما استفادتها من أبحاث المنظور الروائي ، التي تُلامِسُ عن قرب مُشْكِلَ الدلالة فلم تستثمرها في الجانب التطبيقي كما هو مفروض .

وقد انشغلت الكاتبة معظم الوقت بعرض الآراء النظرية بدل وصف النصوص الروائية المختارة للتحليل . فهاجس تقديم المعلومات التي لا يعرفها القارىء العربي طغى على وصف المادة الروائية وتحديد تكوينها المرفولوجي ، مع أن الناقدة قد وضَعَتْ هذا الهدف في مقدمة اهتماماتها خلال التقديم . وقد لاحظنا أن المعلومات النظرية التي قدمتها الناقدة لا تخلو من أهمية بالنظر إلى واقع النقد الروائي العربي ساعة صدور كتابها ، فهو محاولة ـ رغم كل الملاحظات تحتوي على جهد كبير ـ لإدماج النقد الروائي العربي في الأساليب الحديثة للتحليل ، تلك التي اعتمدت في الأصل على أصول لسانية .

2 ـ التنظيم :

عادة ما يكون التنظيم في الأعمال النقدية تابعاً للتصور المتبع في التحليل ، وبحكم الطابع الوصفي للمنهج البنيوي المتبع من طرف الناقدة في كتابها بناء الرواية فإنها أخضعت المادة الروائية المدروسة إلى تنظيم ذي طبيعة شكلية فرتَّبتْ فصول الدراسة على أساس ثلاثة مكونات حكائية أساسية : البناء الزمني ـ البناء المكاني ـ المنظور كمكون دلالي له ارتباط بشكل المحتوى لا بالمعنى . غير أننا لاحظنا من خلال كلامنا عن الوصف النقدي عندها أن

(*) انظر ما قلناه عن هؤلاء في القسم الأول من الكتاب الذي خصصناه للحديث عن أصول تحليل بنية النص السردي . ص . 23 ، وما بعدها .

هذا التنظيم لا يعبر بالضرورة عن طبيعة المحتوى الذي أُدْمِجَ فيه فعلياً . ذلك أننا وجدنا الناقدة تملأه بالمعطيات النظرية بحيث تطغى على وصف الروائية من جانب ، كما أنها تهتم في التحليل بوصف جزئيات الأعمال الروائية من جانب آخر ، لذلك لا يُعَبِّرُ التنظيم الهيكليُّ للكتاب عن الممارسة الفعلية لتحليل النصوص الروائية المدروسة .

على أننا سنلاحظ عند الكلام عن التأويل أن الناقدة لم تلتزم بالمنطلقات المنهجية البنيوية ، وهي تفرض عليها تنظيماً شكلياً بحتاً ، إذ نراها تُدْمِجُ التأملات الفلسفية ، والتأويلات السوسيولوجية إلى جانب كثرة أحكام القيمة . وقد أبعدت نفسها في التقديم عن كل ميل إلى الأفكار المسبقة ، وأحكام القيمة كما بينا سابقاً[90] . هنا يتوسع التنظيم في جانب الممارسة ليشمل عناصر لا علاقة لها بالمنهج المعلن في المقدمة النظرية ونتبين هذا الجانب من خلال المبحث التالي :

3 ـ التأويل :

إن كتاب سيزا قاسم أكّد لدينا فكرة لم نَجْرُؤ حتى الآن على طرحها بشكل حاد على الشكل التالي :

إنَّ ممارسة النقد الأدبي ليست دائماً ممارسة خاضعة فقط للوعي عند الناقد بل إنَّ تأثير الأفكار المُهَيْمِنَة سلفاً على الناقد تَشُدُّه بصورة لا واعية إلى إدماج القيم النقدية التي يعلن عن معاداتها في تصريحاته النظرية خلال المقدمات المنهجية التي يضعها لأعماله . **وهذا يعني أن النشاط الذهني للناقد يختلف ساعة التفكير في الجوانب النظرية عنه ساعة التفكير في تطبيق المعطيات النظرية الجديدة على تحليل النصوص ، فرقابة الفكر ضد تسرب القديم تكون شديدة في الحالة الأولى بينما تضعف في الحالة الثانية**. والواقع أن هذه المشكلة ليست خاصة بممارسة النقد الأدبي فقط بل هي إشكالية كل محاولة لتطبيق أسس نظرية جديدة . في أي ميدان من ميادين النشاط الإنساني ، وخاصة في ميدان العلوم الإنسانية . غير أنه ينبغي أن ندرك الفرق الجوهري بين نمطين من الانحراف في مجال التطبيق في ميدانين مختلفين ؛ ذلك أنه في ميدان العلم تكون نتيجة كل خطأ أو انحراف في التطبيق هي الفشل البين في الحصول على النتائج ، أما في ممارسة النقد ، فالفكر يعمل بصورة لا واعية على إخفاء هذا الفشل عندما يعتصم بالمبادىء القديمة ويعود إلى استثمارها من جديد . والفرق بين العَالِم ، والناقد هو أن الأول لا يحصل عند فشله على شيء يُذْكَر بينما يحصل الناقد على نتائج معينة ، ولكنها تكون تكراراً فقط لنتائج سابقة توصل إليها هو نفسه أو غيره من النقاد استناداً إلى المعطيات النظرية القديمة نفسها . هذا إذا كان فشله تاماً بالفعل .

أما حالة كتاب بناء الرواية لسيزا قاسم فلا يصل في نظرنا إلى هذا المستوى ، لأنه

---

(90) انظر مع ذلك مجدداً ما قالته الناقدة بهذا الصدد في التقديم . (ص 21) .

يحتوي على أشياء كثيرة ، حتى في مستوى التطبيق ، جديدة على النقد الروائي العربي ، ولكن قيمتها لا تكتمل بسبب طابعها التجزيئي الذي لاحظناه سابقاً .

كيف نتحدث عن التأويل في كتاب تُبْعِدُ الناقدة فيه نفسها عن كل تأويل أو أفكار قيمية ؟ ذلك أننا نجد في تضاعيف الممارسة النقدية ميلاً في غير موضع إلى التأويل والتأمل بالاعتماد على ما هو خارج النصوص الروائية المدروسة(*) .

ونُوَضِّحُ هنا أنَّها تحدثت عن النظرة التاريخية للنوع الأدبي في المدخل ، وأنها ستعتمد عليها في دراسة الثلاثية (ص 13) ، غير أن البعد التاريخي الذي تعنيه هنا متعلق فقط بتاريخ النوع الأدبي لا بتاريخ المجتمع الذي نشأ فيه النوع . وهذا ما سَمَحَ لها بِعَقْدِ مقارنة بين الثلاثية والرصيد الروائي الواقعي في القرن التاسع عشر من جهة ، وتيار الوعي في رواية القرن العشرين من جهة ثانية . وهذه الدراسة رغم طابعها الخارجي تحتفظ بصفتها البنائية لأنها تبقى في إطار البعد التناصي للنصوص الروائية ، وينشأ عنها عادة تأويلٌ يفسر النصوص بعضها ببعض ، وهذا ما انتهت إليه الناقدةُ فعلاً في آخر كتابها حين قالت : « من دراسة مستويات المنظور في الثلاثية ظهر لنا أن نجيب محفوظ (. . .) قد استطاع أن يُوَظِّف الأبنية المختلفة في تلاحم وتطابق جعل من الثلاثية عملاً ناضجاً مكتملاً متناسقاً ، عملاً استفاد من تقنية المدرسة الواقعية الكلاسيكية ، ولكنه لم يقف عندها ، وإنما تجاوزها إلى أحداث مراحل الرواية الحديثة فيما استعمل من تقنيات وأساليب » (ص 193) .

والواقع أن الاستنتاج نفسه يمكن استخلاصه من الفصلين الأول ، والثاني من كتابها . ففي الفصل الأول ، تقول الناقدة « وطريقة نجيب محفوظ في هذا المجال (تقصد الاسترجاع) أقرب إلى كُتَّابِ تيار الوعي الذين رَبَطُوا الماضي بمجرى الشعور » . (ص 63) . وفي الفصل الثاني تبين أن نجيب محفوظ كان ينفر من طريقة الواقعيين في الوصف (ص 115) ، ويميل إلى استخدام ما سمته الصورة السردية التي تُقَرِّبُ عَمَلَهُ من السينما (ص 118) ، وأكدت في الوقت نفسه أن تيار الوَعْيِ بزعامة « فرجينيا وولف » قد احتج على طريقة الواقعيين في وصف المنازل ، والشوارع . (ص 81) .

هذه التأويلات كلها ذات علاقة بمنهج الناقدة كما أنها تنسجم مع منطلقاتها النظرية ، غير أننا نجد الكاتبة تلتجىء كثيراً إلى التأويلات الاجتماعية والفلسفية والاديولوجية لتفسير بعض القضايا الروائية وهو ما نعتبره **خُروجاً صريحاً عن المنطلقات البنائية لدراستها** .

التأويل الاجتماعي :

ترى الناقدة أن إدماج الرواية الواقعية للحوادث التاريخية يُضْفِي عليها طابعاً خاصاً يمتازُ

(*) ترى الناقدة في المدخل أنها لا تُنكر ارتباط الأدب بالمجتمع غير أنها ترى في هذا عملاً يرتبط بعلم الاجتماع الأدبي . وهي لذلك تُقْصِي هذا الجانب من اهتمامها . ص . 12 .

بالتماسك بين الخاص والعام . وتمثل لذلك بجنازة الملك فؤاد في السكرية ، وجنازة الملك فكتوريا في الجزء الثاني من رواية « الفرسايت ساجا » لـ « جلزورذي » (ص 49) ، وتأويلُ التماسك في العمل الفني بدخول عناصر واقعية إلى النص ، لا علاقة له بالاهتمام البنائي ، ومع ذلك فالناقدة تلجأ إلى مثل هذا التأويل بين الحين والآخر ، فمباشرة بعد التأويل السابق تفسر الناقدة طغيان الإحساس بالزمن في رواية « الفورسايت » بطبيعة تنظيم العلاقات الاجتماعية في القرن العشرين المعروف بأنه عصر السرعة (ص 49) .

وفسرت الناقدة ميل نجيب محفوظ نحو مُجَانَبَةِ التفاصيل في الوصف والاكتفاء برسم الخطوط العريضة للظواهر ، بخلو الواقع المعيشي العربي من عناصر الحياة المادية « وأن المنازل كانت خالية من الأثاث والتحف الفنية » (ص 98-99) .

التأويل الفلسفي :

هناك علاقة بين التأويل الفلسفي ، والاجتماعي والاديولوجي . ولكننا ميزنا بين هذه الأنواع من التأويل اعتماداً على هيمنة أَحَدِها في كل تأويل، وإلاّ فإن العلاقة تبقى دائماً قائمة بين الجميع . يغلب التأويل الفلسفي عند الناقدة في تفسيرها للدلالة الرمزية في ثلاثية نجيب محفوظ وقد سَمَّتْها : « وضع الثوابت مقابل المتغيرات » (ص 47) ، فسرتها بمفهوم فلسفي للزمن يرى أنه إذا كان الزمن يسير نحو المستقبل ، فإنه في الوقت نفسه يؤكد حتمية المصير ومآل الإنسان للموت . (ص 47) .

وتفسر أيضاً العزلة التي تعيشها الشخصيات عن بعضها البعض في الثلاثية ، بعزلة الإنسان المعاصر في المكان رغم وسائل الاتصال الحديثة (ص 120) ، ولا تختلف طريقة الناقدة في هذا الجانب على الخصوص عن معظم النقاد الذين عالجوا قضايا الرواية بمنهج موضوعاتي . ونشعر بأن هذا الجانب التأويلي الفلسفي عندها تُحَدِّدُهُ معطيات الفلسفة الوجودية بشكل خاص . ونستند في ذلك إلى بعض الكلمات المستخدمة كالعزلة ، والغربة ، والمصير ، والموت (ص 47 ، 120) .

التأويل الاديولوجي :

تُفَسِّرُ الناقدة اختفاء الطابع المأساوي المُدَمِّر في روايتيْ نجيب محفوظ ، وجلزورذي بإفلاس الفلسفة الوضعية وظهور فلسفات جديدة مثل الماركسية والوجودية اللتين حررتا ـ في نظرها ـ الإنسان من وطأة المسلمات الوضعية (ص 48) ، والواقع أن معظم التأويلات التي ندعوها اديولوجية جاءت عند الناقدة مرتبطة بميلٍ واضح إلى الفلسفة الوجودية ، ولم يرد ذكر الماركسية إلاّ مَرَّةً واحدة في الكتاب ، كما أن التفسير الاديولوجي الطبقي غائب في مجموع فصول الكتاب .

4 التقويم الجمالي :

في هذا الجانب أيضاً نلاحظ أن الناقدة لم تلتزم بما حددته في التقديم حين قالت :

« ولم نُعْنَ في أيِّ موضع بإطلاق الأحكام التقيمية ، فهذا البحث في جوهره دراسة وصفية ، فالمقارنة لا تعني المفاضلة » . (ص 21) .

نجد الكاتبة ـ على عكس ما قالت تماماً ـ تلجأ كثيراً إلى أحكام القيمة التي تتضمن في الغالب مفاضلة بين الثلاثية ، وغيرها من الروايات التي قورنت بها ، إلى حد أننا نشعر وكأن الناقدة تجعل حكم القيمة هذا لازمة تتكرر بعد الانتهاء من دراسة كل قضية من قضايا البنية في الروايات المدروسة . وتُسْتَخْدَمُ في أحكام القيمة التي تصدرها الناقدة عباراتُ الإعجاب والانبهار بالمستوى الفني الذي وصلت إليه الثلاثية أو غيرها ، أو تُسْتَخْدَمُ عباراتٌ عكسية إذا تعلق الأمْرُ بتدني المستوى الفني . ومن أمثلة العبارات والكلمات الواردة ما يلي : رائع ، بارع ، أساليب فجة ، فقر المفردات ، حيوية ، عمق ، أسلوب فني محكم ، . . . إلخ .

ونستطيع أن نُقَدِّمَ هنا جرداً تقريبياً لمعظم أحكام القيمة الواردة في دراسة سيزا قاسم :

الموضوع	حكم القيمة	نوعيته
الزمن (الافتتاحية)	نجح (محفوظ) في أن يربط بين الافتتاحية وباقي الرواية (. . .) فالافتتاحية قطعةٌ فنية رائعة متصلة ببقية النص لا منفصلة عنه . ص 34	استحسان
الزمن (الاسترجاع)	برع (محفوظ) في استخدام هذه التقنيات ونَمّقها فجاء الاسترجاع ملتحماً بمستوى القص (. . .) نَجَحَ في أن يتجنب الأساليب الفجة في ربط الاسترجاع بمستوى القص الأول (ص 43)	استحسان
الزمن	وقد نجح نجيب محفوظ كُل النَّجاح في خَلْقِ توافقٍ حقيقي بين البعد التاريخي للزمن والبُعْدِ الكوني (ص 51) .	استحسان
الزمن	إن جلزوردي حَبَسَ نفسه في إطار زمني (. . .) فجاءت روايتُه أكثر اقتضاباً وأقلّ غنىً (ص 53)	استهجان
الزمن (التلخيص)	أدخل (محفوظ) قارئه في المشهد دون مقدمات مما أضْفَى على الرواية حيوية وحضوراً (ص 61) .	استحسان
الوصف	تقولُ الناقدة عن نجيب محفوظ بعد حيثيات معينة : «الأمر الذي أفقر فقراته الوصفية إلى حد بعيد» (ص 94) .	استهجان

الموضوع	حكم القيمة	نوعيته
الوصف	«ولعل دخلة السيد أحمد عبد الجواد على زبيدة في بداية بين القصرين أو سهرات العوامة(. .) من أمتع هذه اللوحات التسجيلية(. . .) نستمتع بكنوز لا حصر لها من الأغاني والنكات. . . الخ». (ص 114)(*).	استحسان
المنظور	إنه (أي مَحْفُوظ في الثلاثية) يَعْرِضُ أفراد الأسرة تجاه الثورة **بمهارة فائقة** (ص 138).	استحسان
المنظور	إنه (أي محفوظ) أتقن بناءه **أفضل** اتقان . (ص 142) .	استحسان
المنظور (الافتتاحية)	ويتجلى اللُّحن المميز للثلاثية في افتتاحيتها فَتَنْطَلِقُ هذه الرواية الضخمة المتشعبة ، المترامية الأطراف المتعددة الشخصيات من نقطة مظلمة ينطلق منها نغم خافت صاعد من أنفاس شخصية غير مسماة (. . .) **فأين هذه الافتتاحية من افتتاحية الفورسايت ساجا؟!** . . . . إلخ (ص 152).	استحسان ومفاضلة

والواقع أن نغمة الإطراء هذه التي تَغْلُب لصالح رواية الثلاثية ، هي استجابة انفعالية للتوجه العام في الدراسة ؛ ذلك أن الدراسة البنائية ، التي تأتي أحكام القيمة موازية لها ، تريد أن تؤكد على تَمَيُّز الثلاثية أولاً عن الواقعية الروائية التي سادت في القرن التاسع عشر رغم أنها استفادت منها في الوقت نفسه ، وثانياً تؤكد على حُسْنِ استثمار نجيب محفوظ في الثلاثية لمقروئه من الرواية المعاصرة وخاصة تيار الوعي . ويَتَلَخَّصُ مجمل التقويم الجمالي الذي تَبَنَّتْهُ الناقدةُ من البداية إلى النهاية ، في الفقرة التالية من كلامها عند نهاية الفصل الثالث :

« من دراسة مستويات المنظور في الثلاثية ظهر لنا أنَّ نجيب محفوظ قد تخطى الأساليب المتبعة في الرواية الواقعية وأن بناء الثلاثية على جميع المستويات يتميز بحداثة الأساليب والتقنيات ، فقد استطاع أن يوظف الأبنية المختلفة في تلاحم وتطابق جعل من الثلاثية عملاً ناضجاً ، مكتملاً ، متناسقاً . عملاً استفاد من تقنية المدرسة الواقعية

(*) هذا المقطع من كلام الناقد محمود أمين العالم ، أوردته سيزا قاسم لتعزيز رأيها ، لذلك نعتبره معبراً عن موقفها الشخصي أيضاً .

الكلاسيكية ، ولكنه لم يَقِفْ عندها ، وإنما تجاوزها إلى أحدث مراحل الرواية الحديثة » (ص 163) .

لاحظنا إذن أن إعلان الناقدة في مقدمة كتابها « بناء الرواية » عن الإلتزام بالدراسة الداخلية الوصفية ، لم يكن كافياً لتجنب أحكام القيمة والمفاضلة بين النصوص الروائية وتأويلها بالرجوع إلى الواقع الخارجي ، والاعتماد أحياناً على مواقف فلسفية وإديولوجية .

د ـ اختبار الصحة :

من النادر أن يَعُودَ نقاد الإبداع الروائي إلى مراجعة نتائج تحليلاتهم ، أو حتى الإعلان عن ميل إلى مثل هذه المراجعة ، ولكننا نجد في التقديم النظري للناقدة سيزا قاسم إشارة إلى أنها ستحاول أن « تخط هيكلاً عاماً يمكن تكراره في دراسة أعمال روائية أخرى » (ص 21) ، ونَعْرِفُ أنَّ هذا الهدف هو ما كان النقد الشاعري يسعى على الدوام لتحقيقه ، أن تكون هناك قواعد لدراسة كُلِّ نماذج النوع الأدبي في فترة زمنية محددة ، وأن يعمل النقاد على تطوير المعطيات النظرية انطلاقاً من رَصْدِ التطورات الحاصلة في النماذج الجديدة لذلك النوع ، أي أن يُبْنَى تَراكمٌ نظري لعلم حقيقي للأدب . وسَيَخْتَلِفُ علمُ الأدبِ في هذه الحالة عن النقد الأدبي لأنه في الوقت الذي نرى الأول يسعى إلى ما هو كلي فإنَّ الثاني يهتم بما هو جزئي[91] .

في ضوء هذا التوضيح نتساءل ما هو النموذج الكلي الذي انطلقت منه الناقدة ؟

إنَّ الأبحاث المتعلقة بالزمان ، والمكان، والمنظور، كلها أبحاث جديدة ، وهي نفسها لم تصل بعد إلى وضع أسس متكاملة للأنماط الروائية . أما عن قابلية التكرار التي يتحدث عنها النقد الشاعري عموماً فهي مجرد عملية إجرائية ليس الهدف منها هو إخضاع كل الجهود الإبداعية للنوع الأدبي الواحد لقانون ثابت ، بل على العكس إن النماذج العامة المجردة المُحَصَّلِ عليها سلفاً ليست إلاَّ مدخلاً يُمَكِّنُ من اكتشاف العناصر الجديدة وإدماجها في النموذج نفسه ليصبح أداة أكثر فعالية لاكتشاف جديد آخر .

ولقد وظفت الناقدة معلومات نظرية مجردة جاهزة ، ولم تكتشفها وَحْدَها كما أشارت في التقديم ، لأنها اعتمدت مراجع غربية كثيرة وكَوَّنَتْ لنفسها نموذجاً يَخْضَعُ شَكْلُهُ لطبيعة تمثلها الخاص لِمَا اطلعت عليه من آراء بنيوية وغير بنيوية في مجال نظرية الرواية .

وبتركيز الناقدة على الفروق الموجودة بين الثلاثية وغيرها من الروايات الغربية كانت تعمل في اتجاه معاكس لهدف النقد الشاعري ، لأن هذا النقد يهمل دراسة الفروق ويركز على استخلاص الخصائص العامة المشتركة بين مختلف الأنماط القصصية ، لذلك نعتبر أنَّ

(91) Françoise Van Rossum - Guyon: **Critique du roman.** Gallimard. 1975. P. 16.

ما ورد في التقديم من إشارة إلى البحث عن هيكل عام يمكن تكراره في دراسة أعمال روائية أخرى ، لم يتحقق منه إلاَّ القليل في الجانب التطبيقي من كتاب الناقدة ، لأن الدراسة ـ كما لاحظنا ـ كانت تسير في الواقع في اتجاه مغاير وهو اتجاه التركيز على اكتشاف مظاهر التمَيُّز ، والاختلاف .

أما إذا استخدمنا اختبار الصحة كأداة لتقويم كتاب « بناء الرواية » فإننا نجد تبعاً لملاحظة قَدَّمْناها سابقاً أن الناقدة بحكم غلبة التحليل التجزيئي عليها لم تستطع أن تنتهي إلى خلاصات عامة تحدد السمات المميزة للروايات التي درستها بحيث تكون هذه الخلاصات نتيجة منطقية لمجمل مراحل التحليل ، فقد لاحظنا مثلاً بصدد الاستنتاج المتعلق بما سمته الطابع السكوني لبنية المكان في الثلاثية أنه مخالف للمعطيات التي قدمتها الناقدة نفسها من خلال وصفها السابق للمكان وتطوره في الأجزاء الثلاثة للرواية .

هذا نموذج عن اختبار الصحة مطبق على البنية الداخلية لكتاب الناقدة ، أما بالنسبة لما هو خارجي ،فهذا يقتضي الرجوع إلى النصوص الروائية المدروسة والبحث في مدى مطابقة التحليل الذي قامت به الناقدة لحقيقة هذه النصوص . غير أننا نرى أن القيام بهذه العملية أمر محفوف بكثير من المزالق ، سببها :

● أن النصوص الإبداعية عموماً ، والروائية خاصة ، قابلة على الدوام لتأويلات ، وتحليلات متعددة كل منها ينتقي من الأعمال المدروسة ما يلائم مسار نوعية التأويل أو التحليل .

● أن النقاد يختلفون من حيث الخلفيات الفلسفية والمنهجية والإديولوجية التي ينطلقون منها .

● أن النص الروائي ، بحكم طوله واتساع فضاء الكتابة فيه ، يحتاج إلى الاستعانة ببرنامج إحصائي ، وتصنيفي يعوض النقص الذي يحدث في عملية استيعاب جميع جوانبه بسبب محدودية الذاكرة عند النقاد ، وعدم القدرة على ضبط وتسجيل جميع العلاقات الممكنة في النص ، مما يترك مجالاً واسعاً للاختلاف في الاستنتاجات بيْنَهم .

● وأخيراً إن قيام ناقد النقد بعملية مراجعة النصوص الإبداعية التي سبق أن حَلَّلَها نقاد الإبداع سيؤدي إلى صنع تحليل في موازاة تحليلات أخرى ،ويُبعِدُ دارس النقد عن مجال اختصاصه الدقيق .

لأجل هذا كله نكتفي ـ كما دأبنا على ذلك ـ بتسجيل بعض الملاحظات المتعلقة بالمبادىء العامة التي يجب على كل ناقد للإبداع الأدبي أن يراعيها في عمله .

أول هذه الملاحظات أن الناقدة تَفْصِلُ مثلاً بين ما هُو إنساني ، وما هو اجتماعي ، فهي ترى ، بسبب تكرار صورة المكان في الثلاثية ، أن الحُجْرَة مثلاً تفقد إلى حد ما مدلولها

الإنساني(*) ، وتكتسب مدلولاً أقرب أن يكون إلى المدلول الاجتماعي منه إلى المدلول النفسي . (ص 87) .

وفي إطار المقارنة التي أقامتها الناقدة بين فن الرسم من جهة والوصف في الروايات من جهة ثانية ، فهمت الناقدة هذه العلاقة فهماً أميل إلى البساطة عندما اعتقدت أن الرواية تحقق علاقتها بفن الرسم عندما يشار فيها إلى لوحات معروفة أو تتم فيها الإحالة على الفنون التشكيلية أو تُذْكَرُ فيها الأشكال والألوان ، كقولها إن « فلوبير » يقارن في روايته بين مدينة رووان ولوحة ساكنة ، وأن « جلزورذي » يصف غرفة إحدى الشخصيات بأنها تشبه لوحة « لرمبران » .

أمَّا الثلاثية فتخلو من « الإشارة إلى الفنون التشكيلية بالإضافة إلى عدم الالتفات إلى الشكل واللون » (ص 111) ، وإذا كانت عبارة « عدم الالتفات إلى الشكل واللون » تَحْتَمِلُ مَعْنًى صحيحَ الدلالة على العلاقة بين الرسم والوصف في الرواية ، يبقى مع ذلك أن مجموع كلامها السابق لا علاقة له بما هو مقصود من الربط بين الرسم والوصف الروائي ، إذ لم تُدْرِك الناقدةُ أنها انتقلت إلى الكلام عن المحتوى وأنها أصبحت تناقش تيمة احتواء النص الروائي على إشارات إلى الرسم : اللوحات المعروفة . . . إلخ ، وهذا شيء يختلف تمام الاختلاف عن علاقة الرسم بالوصف الروائي ، إذ المقصود من هذه العلاقة هي أن يصبح الوصف لدى الروائي كأدوات الرسم في يد الفنان التشكيلي ، وهذا ما قصده « رولاند بارت » بقوله :

« ليست الواقعية تقليداً للواقع بل هي تقليد صور (مرسومة) للواقع » وقد أوردت سيزا قاسم قوله هذا دون إدراك دلالته الحقيقية (ص 110) كما اتضح لنا .

وفي إطار الكلام دائماً عن المبادىء العامة في النقد يمكن مراقبة واختبار مدى الإخلاص في نقل آراء النقاد الغربيين من خلال ما قامت به الناقدة من ترجمات لفقرات محددة . فقد لاحظنا أن النص الفرنسي على الخصوص لم تُضْبَطْ ترجمته بَلْ خَضَعَ لبعض التصرف ، والحذف والإضافة بشكل لا يتلاءم مع مهمة الناقد التي تقتضي الحرص التام على الدقة في نقل أفكار الآخرين لما يترتب عن ذلك من استنتاجات وخلاصات هي مقياس القيمة العلمية لآراء الناقد . ونأخذ المثال التالي :

فقد أوردت الناقدة رأياً « لرولاند بارت » ـ أشرنا إليه قبل قليل ـ مأخُوذاً من كتابه : (S/Z) وتَرْجَمَتْهُ إلى العربية ، على أنها حرصت على إثبات النص الفرنسي في الهامش . ولنقارن أولاً بين النص الأصلي والنص الفرنسي المُثْبَت في الهامش .

(*) لو استخدمت الناقدة هذه الكلمة بمعنى النزعة الإنسانية لكان المعنى مقبولاً إلى حد ما غير أنَّ سياق الكلام لا يشير إلاَّ إلى معنى الارتباط بالإنسان لا غير .

ـ فقد جاء النص الذي أوردته الناقدة في الهامش رقم (74) (ص 127) عاطلاً من الفواصل الضرورية الملازمة لبعض الأحرف في الكتابة الفرنسية . ويبدو أن الأمر راجع هنا بالخصوص إلى نقص في وسائل الطباعة ، فالنص الفرنسي مكتوب على الطريقة الإنجليزية المعروفة بغياب الفواصل .

ـ عدم احترام الفواصل والنقط المُحَدِّدَة للحظات التوقف ، وللوقفات الإعرابية أيضاً .

ـ حذف كلمة (Encadré) وهي موجودة هكذا بين قوسين في الأصل .

ـ تغيير العبارة التالية الواردة في الأصل :

Non d'un langage à un référent mais d'un code à un autre code.

Non d'un language à un **code** mais d'un code à un autre code. : بِمَا يلي

والملاحظ هنا أن تغيير كلمة مرجع (Référent) بـ كلمة سنن (Code) يذهب بالمعنى .

ـ سقوط العبارة التالية : «Ainsi le réalisme» .

وإذا كان هذا راجعاً إلى خطإٍ طباعي فهو أيضاً معبر عن إهمال واضح في التصحيح .

ـ حذف ما هو موجود في النص الأصلي بين قوسين :

. (Bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété)

هذه مجموعةٌ من التغييرات حدثَت كما هو مُلاحظٌ في فقرة لا يتجاوز عدد أسطرها في الأصل عشراً .

أما الترجمة ، فإنْ وجدناها تحتفظ بالحد الأدنى لفهم فكرة الكاتب إلاَّ أنها لا تقدم رأي الناقد في كامل دلالته وهو أمر يؤخذ على كُلِّ ناقدٍ يريد أن يعزز آراءه الخاصة استناداً إلى آراء غيره . ونضع هنا مقابلة بين النص الأصلي ، و « معادله » في الترجمة العربية التي قدمتها الناقدة لنلاحظ درجة التغيير والتصرف في النص :

«Il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le «réel» en objet point (encadré); Après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture: En un mot: le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel»[92].

« يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولاً إلى منظور مصور . ثم يمكنه بعد ذلك

---

(92) Roland Barthes: S/Z.Seuil 1976. P. 61.

انظر على الأخص ما ورد تحت العنوان التالي :

Le modèle de la peinture.

انتزاع موضوعه من إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه . . . . وعلى ذلك فليست الواقعية تقليداً للواقع بل هي تقليد صور (مرسومة) للواقع(*) » (ص 110) .

ويمكن الحديث أيضاً عن مشاكل ترجمة المصطلح في كتاب سيزا قاسم إذ نجد أحياناً مقابلات عربية غير دقيقة لمصطلحات أجنبية . مثال ذلك :

Espace = المكان / الفراغ (ص 75) .

فقد أُهمِلَتِ الكلمةُ ذاتُ الأسبقية ، وهي متداولةٌ الآن في النقد العربي ، وهي كلمة « فضاء » أما كلمة فراغ فهي بعيدة عن المعنى خصوصاً وأن لها مقابلاً خاصاً في اللغة الفرنسية وهو «Le vide» .

Sacré = ساقط(**) (ص 74) .

ومقابلها الحقيقي هو كلمة مُقَدَّس ضد مدنس «Le sacré et le profane»(***) .

Objet = منظور (ص 110) .

وهذا خطأ واضح لأن كلمة Objet وردت هنا بمعنى مادة .

وفي سياق كلامنا عن اختبار الصحة نشير إلى الأخطاء الكثيرة التي وردت في لغة الناقدة سواء من حيث التعبير أو من حيث القواعد النحوية .. ولا نريد هنا أن ننطلق من رؤية تقليدية في محاسبة الناقدة ، ومع ذلك فإن التكسير المتواتر لسلامة التعبير والقواعد المتبعة يُسيءُ دون شك إلى مهمة الناقد الذي يأخذ أغلب أفكاره من الغرب ، فالمعروف أن هناك دائماً حساسية أمام كل ما هو غربي في العالم العربي ، فإذا كان الفكر الغربي مُقَدَّماً بلغة عربية مليئة بالأخطاء ؛ فإن مهمة الناقد معرضة بصورة أكثر إلى الفشل في دورها ، وإلى جانب هذا كله ينبغي عدم تجاهل الرأي الشائع الذي يقول بأن التعلق بالآراء النقدية الغربية إنما هو دلالة على جهل بالثقافة العربية ، ورصيدها المعرفي . (وهو - رغم كل شيء - رأي غير بريء) .

لهذا كله نرى أن الناقدة سيزا قاسم لم تأخذ الأمر بالجد المطلوب . فجاء كتابها مليئاً بالأخطاء النحوية الواضحة ، إضافة إلى أنها لم تَعْمَلْ على مُراجعة الكتاب بعد طبعه مما ترك في النص أخطاء مطبعية كثيرة بحيث لا تكاد تخلو صفحة من صفحات الكتاب من خطأ أو

(*) هذه الكلمة وردت مكتوبة هكذا : «للواقائع» وفيها خطأ مطبعي ومع ذلك اعتبرناها صحيحة رغم أن ورود الهمزة يشكك في صحة ترجمتها ويحتمل أن تكون للوقائع ، لا : للواقع كما أثبتنا .

(**) وردت هذه الكلمة بخطأ مطبعي هكذا « ساطق » . (ص 74) .

(***) هذا عنوان كتاب لميرسيا الياد «Mercia Eliade» أشارت إليه الناقدة في كتابها . انظر الهامش رقم 4 . ص . 125 .

خطأين ، وهذا أمر غير مقبول في كتاب نقدي على الأخص ، يتطلب الحرص على الدقـة ويستهدف غاية علمية واضحة لها علاقة وطيدة بالاقناع وضبط معنى العبارة(*) .

ونكتفي هنا بالإشارة إلى بعض الأمثلة البارزة عن الأخطاء اللغوية الواردة في الكتـاب تاركين الإحصاء الدقيق لها لمن أراد ذلك :

الصفحة	الخـــطـــأ	الصواب
13	وهذا الاستخدام مرتبطاً	مرتبطٌ
21	يمكن تكراره في دراسة أعمالاً	أعمالٍ
28	فإن الماض(**) يمثل الحاضر	الماضي
68	كانت بداية الشكليون الروس(***)	الشكليـين
78	تتطلب تقنيات خاصة واستخدام خاص للغة	استخداماً خاصاً
78	ويرى كثيرون من الروائيون	كثيرٌ من الروائيين
80	باعتبارها مخزون لمظاهر. . . إلخ	مخزوناً
84	ولم يتجاوز أطولها ثلاثاً وعشرون	عشرين
	يَعْجزُ المتخصصين عن تتبعها(****)	المتخصصون
100	مما دعا كثيرين من الباحثين	كثيراً
102	تقرر أن تبتلع السم عندما يأتي	
	الدائنين إلى المنزل للحجز عليه	الدائنون
109	مثل هذا الوصف لم تخلو منه. . .	تَخْلُ
120	فلا يعرف ياسين حقيقة أباه	أبيه
159	غير أن هناك أسلوب وسيط	أسلوباً وسيطاً

هذه فقط بعض الأمثلة البارزة عن الأخطاء اللغوية ، أما بالنسبة لأخطاء التعبير ، فهي أيضاً كثيرة ونكتفي بتقديم مثاليـين ونحيل على الباقي لمن أراد مزيداً من الاطلاع[93] .

(*) لا يخفي ما للمعنى من علاقة وطيدة بالتركيب النحوي للجمل .

(**) يتكرر هذا الخطأ في فقرة واحدة أربع مرات. ص 28 .

(***) انظر الهامش على الأخص . ص 68 .

(****) لا يستقيم استخدام الفعل المبني للمجهـول في الجملة لأن السياق يـرفض ذلك ، وبهـذا يَثْبُتُ الخطأ اللغويُّ الوارد .

(93) انظر الصفحات التالية من كتاب سيزا قاسم : بناء الرواية : 17 - 19 - 31 - 33 - 34 - 52 - 61 - 70 - 115 - 151 .

المثال الأول : « لقد كَثُرت المقولات حول نجيب محفوظ ـ خاصة الثلاثية ـ بمدارس غربية ثلاث » (ص 17) .

المثال الثاني : « ومن الجدير بالذكر علاقة كلمة Story and history بالإنجليزية وبالفرنسية (Histoire et histoire) هِيَ نَفْسها » (ص 70 الهامش) .

استنتـاجـات :

إن كتاب سيزا أحمد قاسم : « بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ » هو أول دراسة مقارنة للرواية العربية ـ فيما نعلم ـ تستخدم المنهج البنائي . والكتاب يحمل وعياً واضحاً بالفرق بين المقارنة والمنهج المستخدم في التحليل .

والكتاب ـ في جانبه النظري ـ يمثل مع الكتابين اللذين أشرنا إليهما سابقاً ، وهما « الألسنية والنقد الأدبي » لموريس أبو ناضر ، وكتاب « نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة » لنبيلة إبراهيم حلقة ضرورية في تاريخ تطور النقد الروائي ، فهي كتب حاولت جميعاً أن تدعو إلى تخطي الأساليب النقدية التقليدية التي كانت تُطَبَّقُ على الرواية دون أن تكون لها علاقة حميمية بنظرية الرواية .

إنَّ الجوانب المنهجية الواردة في متن كتاب سيزا أحمد قاسم هي محاولة لتقريب نظرية الرواية إلى القارىء العربي بالشكل الذي تبلورت به في الثقافة الغربية . ولهذا العمل ـ كما أشرنا سابقاً في غير موضع ـ مشروعيةٌ كاملة ، بِحُكْم أن العالم العربي ليس له رصيدٌ نقدي روائي يُؤَسَّسُ عليه مثل هذه النظرية .

وكثيراً ما أشرنا إلى أن الطموح النظري كثيراً ما يتجاوز جانب الممارسة في أي عمل نقدي ، لذلك نلاحظ أن الناقدة ، وهي تَسْتَخْدِمُ منهجاً وصفياً بالدرجة الأولى ، قد اهتمت بجانب واحد من الأعمال الروائية المدروسة (وأبرزها ثلاثية نجيب محفوظ) ، وهو جانبُ شكل التعبير ، أي المكونات التقنية الّتي تَعْتَمِدُ عليها كتابةُ الرواية(*) ، وهذا جانبٌ تهتم به بلاغة السرد ، بينما نراها تهمل دراسة بنية الدلالة وهي أهم ما قامت عليه دراسة الأعمال الحكائية عند أشهر الدارسين ، فالناقدة لم تستفد في هذا المجال من أعمال « بروب ، وبريمون ، وغريماس » وهي أعمالٌ حاولت الإلمام بالبنية الكلية للنصوص الحكائية المدروسة ولم تبقَ ضائعة في الجزئيات .

إنَّ الاهتمام بشكل التعبير وحده ، جعل الناقدة تبقى منشغلة بالفعل بالجزئيات ، وكانت الغاية الخفية التي توجه تحليلها ليست هي دراسة رواية ثلاثية نجيب محفوظ ، ولكن

(*) المقصود بذلك تقنية المكان والزمان ، والوصف ، والمنظور ، وهي الجوانب التي استرعت اهتمام الناقدة دون غيرها .

تقديمُ أمثلة عن كل وَحْدَةٍ نظرية من الوحدات الشكلية التي اقتبستها من النقد الغربي . ولعلنا نستطيع القول إنها تلتقي في هذا الجانب مع محاولة الناقد اللبناني موريس أبو ناضر الذي جزأ هو بدوره الوحدات النظرية الغربية وأخذ يبحثُ لها عما يلائمها من النصـوص الروائيـة العربية في جانب التطبيق .

ورغم التزام الناقدة ـ في التقديم ـ باستخدام المنهج البنيوي وهو منهج وصفي ، فإنها لجأت في كثير من الأحيان إلى التأويل الفلسفي . على أنها استخدمت تأويلاً تناصيـاً يفسر النص الروائي المدروس بنصوص خارجة عنه ، وهـذا التأويـل له مَـعَ ذلك عـلاقة وطيـدة بالتحليل البنائي .

أما التفسيرات الاجتماعية والفلسفيـة ، والاديولـوجية فهي تُـظْهِرُ البعـد التأويلي غيـر البنيوي للأعمال الروائية بحيث تتدخل فيها اديولوجيا الناقدة بشكل مباشر .

ولم تخلُ الدراسة ـ كما لاحظنا ـ من أحكـام القيمة التي أَبْعَـدَتْهَا النـاقدةُ من مجـال اهتمامها في التقـديم دون أن تقوى على التخلص منهـا في التحليل . ونجـد الناقـدة ـ كما رأينا ـ تلجأ إلى أسلوب المفاضلة بين النصوص الروائية ، وهذا يجعل ممارستها النقدية في هذا الجانب أشدَّ ارتباطاً بالأساليب النقدية التقليدية .

وقد تبين لنا أن القيمة العلمية لكتاب سيزا قاسم تتدنى أحياناً بسبب عدم الدقة في نقل أفكار النقاد الغربيين أو ترجمتها إلى اللغة العربية ، وما يلحق هذه الأفكـار تبعاً لـذلك من نقص أو تغييـر . يُضافُ إلى ذلـك كثرة الأخـطاء اللغويـة في الكتـاب وإهمـال التصحيح المطبعي .

وقد تبين لنا أيضاً ، رغم كل الملاحظات أن الكتاب يُشَكِّلُ مع غيره من المؤلفات التي خَصَّصْنا لها حيزاً في هذه الدراسة علامة من علامات دفع النقد الروائي العربي نحـو تطبيق معطيات النقد البنيوي ، وذلك كرد فعل إيجابي على هيمنة الأشكال النقدية الذاتية والتاريخية والاديولوجية .

ولا شك أن البنائية كانت تحمل لواء العلمية ، والموضوعية بحكم أنها تستند إلى علوم دقيقة كاللسانيات والمنطق ، وهي لذلك تمثل في نظر دُعَاتِها خطوة حـاسمة نحـو الوضـوح العلمي في ممارسة نقد الرواية وضبط مكوناتها وأساليبها الفنية .

مصطلحات

اديولوجيم	Idiologème
إدماج	Intégration
أحادي الدلالة	Monosémique
إيحاء	Connotation
إلحاق	Adjonction
انزياح	Ecart
أنموذج	Paradigme
استباق	Anticipation (Prolepse)
استبدالي	Paradigmatique
استراحة	Pause
استرجاع	Retrospection
ديمومة	Durée
اتساع	Amplitude
اختبار الصحة	Validation
برنامج سردي	Programme narratif
دال	Signifiant
دليل	Signe
وجهة النظر	Point de vue
وحدات إدماجية	Unités integratives
وحدات توزيعية	Unités distributionnelles
الوظائف المحاور	Les fonctions Pivots
وظيفة	Fonction
زوج تقابلي	Dichotomie

زماني	Diachronique
حافز	Motif
حبكة	Intrigue
حوافز حرة	Motifs Libres
حوافز مُشْتَركة	Motifs associés
مبنى حكائي	Sujet
مُبنين	Structuré
مدلول	Signifié
مورفولوجي	Morphologique
محايث	Immanant
محتوى	Contenu
ملفوظ	Euoncé
ملفوظ بسيط	Enoncé élémentaire
ملفوظ الحالة	Enoncé d'état
ملفوظ الفعل	Enoncé de faire
ممثل	Acteur
مساعد	Adjuvant
مَسْرَحَة	Dramatisation
مسرود له	Narrataire
مُعارض	Opposant
مفارقة زمنية	Anachronie
مفارقة زمنية سردية	Anachronie narrative
مرجع	Réferent

Distinataire	مرسل إليه
Distinateur (Emeteur)	مُرْسِل (باعث)
Scène	مَشْهَد
Fable	متن حكائي
Scequerce	متتالية
Narrateur	سارد
Code	سنن
Narration	سـرد
Actant	عامل
Actant Sujet	العامل الذات
Indice	علامة
Relation de lutte	علاقة الصراع
Relation de désir	علاقة الرغبة
Relation de communication	علاقة التواصل
La sémantique	علم الدلالة
Espace	فضـاء
Espace géographique	فضاء جغرافي
Espace sémantique	فضاء دلالي
Figure	صـورة
Vérifiabilité	قابلية التحقيق
Ellipse	قطع
Narrateur hamodiégétique	راوي داخلي
Narrature hétérodiégétique	راوي خارجي
Vision de hors	رؤية من خارج
Vision par dérière	رؤية من خلف
Vision avec	رؤية مع
Personnage	شخصية حكائية
Focalisation	تبئير
Distribution	توزيع
Synchronique	تزامني
Transformationnel	تحويلي
Amélioration	تحسين
Motivation	تحفيز
Enonciation	تلفظ
Inter-textualité	تناص
Dénotation	تعيين
Frequence	تردد (تواتر)
Syntagmatique	تركيبي
Sommaire	خلاصة
Sujet d'état	ذات الحالة
Sujet de faire	ذات الفعل

مراجع عربية

ادوين موير : بناء الرواية ترجمة إبراهيم الصيرفي ، ط . 1 القاهرة ، الدار المصرية ، للتأليف والترجمة 1965 .

آلان روب غريبه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دار المعارف بمصر (دون سنة الطبع) .

أرسطو : فن الشعر ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت ، ط . 2 ، 1973 .

برسي لبوك : صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد . دار الرشيد للنشر ، ط . 1 ، 1981 .

جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار طبقال ، ط . 1 ، 1986 .

جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، دمشق 1977 .

جورج واطسون : نقاد الأدب ، دراسة في النقد الإنجليزي الوصفي ترجمة د . عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي . وزارة الثقافة والفنون ، العراق 1979 .

جماعة من النقاد الإنجليز : موسوعة المصطلح النقدي . ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر مجلد : 3 ، ط . 1 . 1983 .

جماعة من النقاد : أسس النقد الحديث ، ترجمة هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة . دمشق . 1966 .

زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة ، مشكلات فلسفية (3) ، دون سنة الطبع .

كلود ليفي ستراوس : الأنتروبولوجية البنيوية ، ترجمة د . مصطفى صالح . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1977 .

محمود أمين العالم : تأملات في عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة ، للتأليف والنشر 1970 .

محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية دار الفكر الجديد 1955 .
موريس أبو ناضر : الألسنة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة دار النهار للنشر ، ط . 1 ، 1979 .
ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات ، بيروت ، ط . 1 ، 1971 .
نبيل راغب : * قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1967 .
* فن الرواية عند يوسف السباعي ، مكتبة الخانجي (دون سنة الطبع) .
د . نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، النادي الأدبي ، الرياض . كتاب الشهر رقم 20 ، 1980 .
د . عبد السلام المسدي : * قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب 1984 .
* الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب 1982 .
د . عمر الطالب : الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية ، دار العودة بيروت ، ط . 1 ، 1971 .
عصام الشنطي : الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 1 ، 1979 .
فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ، جامعة الكويت العدد . 1 ، 1980 .
رونيه وليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د . محمد عصفور ، عالم المعرفة . (110) 1987 .
رونيه وليك واستين وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق 1972 .
روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي . دار العلم للملايين ، بيروت ، ط . 1 ، 1952 .
رتشاردز : أصول النقد الأدبي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف 1961 .
تزار التجديتي : « نظرية الانزياح عند جان كوهين » مقال بمجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، عدد . 1 ، 1987 .
سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1984 .
يمنى العيد : الراوي الموقع والشكل ، بحث في السرد الروائي مؤسسة الأبحاث العربية 1986 .

مـراجـع أجنبيـــة

A. Chassang et. Ch. Senniger: Les grandes dates de la littérature française -que sais-je? 1969.

Bernard Valette: Esthétique du roman moderne. Nathan 1985.

Claud Bremond: Logique du récit, Seuil 1973.

E.M.Forster: Aspects of the novel. Aharbinger Book. New York (sans date).

Erlich. V.: Le Formalisme et le futurisme russes devant le Marxisme. Lausanne, l'age de l'homme 1975.

Emil Benveniste: Problème de linguistique générale, Gallimard. T. 1, 1976.

Francis Vanoye: Récit écrit - Récit filmique. Ed. Cedic. Paris 1979.

Françoise Van Rossum-Guyon: Critique du roman. Gallimard. 1975.

G. Genette: Fugures. I. II. III. Seuil 1976.

Greimas: * Sémantique structurale. Recherche de méthode. Larousse 1966.
* Du sens II. Seuil 1983.

Georges Jean: Le roman. Seuil 1971.

George Poulet: L'espace prostien. Gallimard. 1982.

Groupe «Mu»: Rhétorique générale. Larousse? Paris. 1970.

Heuri Mitterand: Le discours du roman. P.U.F. 1980.

J.L. Domortier et Fr. Plazanet: Pour lire le récit. Ed. Duclot. 1980.

Jean Louis Cabanès: Critique littéraire et sciences humaines. Privat éditeur 1974.

J. Michel Adam: Le récit. Que sais-je? 1984.

Jean Yves Tadié : Le récit poétique. P.U.F. 1978.

Johana Natali: A propos des chats de Baudlaire. In la logique du plausible. J. CL. Gardin. Ed. La maison des sciences de l'homme. Paris.

J. Courtes: Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Hachette Université. Paris 1976.

J. Kristeva: Le texte du roman - Approche sémiotique structure discursive transformationnelle. Mouton 1976.

Marguerite Duras: Moderato cantabile (Roman) 10/18 Paris. 1970.

Michel Zeraffa: Personne et personnage, Ed. Klincksieck, 1971.

Nelly Cormeau: Physiologie du roman. Nizet, Paris, 1966.

Oswald Ducrot. T-Zvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Points. 1972.
Pierre Macherey: Pour une théorie de la production littéraire. Maspero. Paris, 1978.
R. Bourneuf et R. Ouellet: L'univers du roman. P.U.F. 1981.
R. Barthes: S/Z. Seuil 1976.
R. Jakobson: Essais de l'inguistique générale. Les éditions de minuit, 1963.
Tzvetan Todorov: * Poétique de la prose. Seuil. Paris 1980.
* Qu'est ce-que le structuralisme. poétique 2. Seuil 1973.
Umberto Eco: La structure absent - Introduction à la recherche sémiotique. Ed: Mercure de France. 1972.
V. Propp: Morphologie du conte. trad:Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kalan. Seuil. 1970.

مقالات :

A. J. Greimas: Les actants les acteurs et les figures. in-Sémantique narrative et textuel. Coll. L. Paris 1973.
* Les acquis et les projets. in - introduction à la sémiotique narrative et déscursive. J. Courtes. Hachette. 1976.
C. Bremond: La logique des possibles narratifs. in - Communications. 8. Seuil. 1981.
R. Barthès: Introduction à l'analyse structurale des récits in - Communications 8, Seuil, 1981.
T. Todorov: Les catégories du récit in - L'analyse structurale du récit communications 8, Seuil, 1981.
Wayne G. Booth: Distance et point du vue. Poétique du récit. Points. Seuil, 1977.
Wolfgang Kayser: Qui racente le roman in-Poétique du récit. Points. Seuil, 1977.

فهـــرس

الموضوع | الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع الصفحة

القســم الثانــي

صدر للمؤلف :

1 ـ **دهاليز الحبس القديم** (رواية) ط . 1 ، 1979 . ط . 2 ، 1985 .
2 ـ **من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية** . 1984 .
3 ـ **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي** (دراسة بنيوية تكوينية) . 1985 .
4 ـ **في التنظير والممارسة** (دراسات في الرواية المغربية). 1986 .
5 ـ **أسلوبية الرواية** (مدخل نظري). 1989 .
6 ـ **سحر الموضوع** (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر) منشورات دراسات سال . 1990 .
7 ـ **النقد الروائي والايديولوجيا** . منشورات المركز الثقافي العربي 1991 .

وترجم بالاشتراك كتاب : **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة لمارسيلو داسكال** . ط . 1 ، 1987 .

بنية النص السردي

. . . مـا هي أَهَمُّ العـلامـات في المنهـج البنــائي المعاصر وخصوصاً ما يتصل مِنهُ بنظرية السرد؟ .

ما هي المراحل التي مرت بها هذه النظرية وما هي روافدها الأولى؟

كيف كـانت طبيعة تمثـل النـاقـد العـربي لمنـاهـج جـديـدة تـولـدت في سيـاق تـطور البحث اللِّســاني والمنطقي والفلسفي؛ وهل تمكنت المقـاربـة النقـديـة ذات الـرؤية من الـداخل في العـالم العربي أن تُظْهِرَ خصوصياتها المتميزة، وهي تتعامل مع النص السردي العربي؟ . .

هذه بعض من أسئلة كثيرة حـاول هذا العمـل أن يجيب عنها، فإلى أي حد كان موفقاً في ذلك؟ .

هـذا ما يـطمحُ أن يَعْـرِفَـهُ الكـاتب من القـارىء والمهتم .

المـركـز الثقـافي العـربي ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص . ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب